ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Elfter Jahrgang 1909—1910

Herausgegeben von

Alfred Heuß

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Seite

Abert, Hermann (Halle a. S.).
Die Riemann-Festschrift 146
Robert Schumann's »Genoveva« 277
III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909, Bericht, vorgelegt vom Kongreßausschuß 375

Anonym.
Corder on Composition 8
Organ-Playing in England 85
English Conducting in 1825 150
New Works in England (VI) 175
The Channel-Passage and Music 187
Purcell by two Methods 215
The "Freischütz" in London, 1824 251
Hubert Parry on J. S. Bach 256
Irish National Song 315
Statistic of IMG. Publications 338
Samuel Sebastian Wesley Commemoration 342
Contemporary English Church Music 382

Closson, Ernest (Bruxelles).
La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles 71

Dent, Edward J. (Cambridge).
"The Wasps" of Aristophanes at Cambridge 101

Ecorcheville, Jules (Paris).
Charles Bordes (1863—1909) 91

Grüters, Hugo (Bonn).
Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach Beethoven's Manuskript 79

Hammer, Heinrich (Washington).
Eine bekannte Tatsache? 258

Heuß, Alfred (Leipzig).
Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme 51
Bach's Choral und die Gemeinde 133
Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert 217
Nochmals: Bach's Choral und die Gemeinde 237
Über das 46. Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins in Zürich 328
Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden 386

Kaiser, Georg (Leipzig).
Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339

Krueger, Felix (Leipzig).
Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören 180, 205

Leichtentritt, Hugo (Berlin).
Newe deudsche Geistliche Gesenge für die Gemeinen Schulen, Wittenberg 1544 254
Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909/10 334

Seite

Ludwig, Friedrich (Straßburg).
Zur »modalen Interpretation« von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts 379
Maclean, Charles (London).
Mackenzie's "Colomba" 142
McNaught, W. G. (London).
The Musical League of Great Britain and Ireland 45
Prod'homme, J.-G. (Paris).
Spontini et Ch. Gounod 325
Quittard, Henri (Paris).
L'Orchestre des Concerts de chambre au XVIIe siècle. 1
Schering, Arnold (Leipzig).
G. Ph. Telemann (Oratorium »Der Tag des Gerichts« und Kantate »Ino«) 16
Zur Musikästhetik Kant's 169
Schiedermair, Ludwig (Marburg).
Karl Storck's Mozart 13
Schmitz, Eugen (Starnberg).
Antonio Brunelli als Monodist. 383
Schneider, Max (Berlin).
»Neues« vom alten Bach 272
Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg 322
Seydel, Martin (Leipzig).
Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme. . 311
Spiro, Friedrich (Rom).
Das Mozartfest in Salzburg 389
Starmer, W. W. (Tunbridge Wales).
Chimes 289
Thompson, Herbert (Leeds),
An Old and a New Festival. 47
Webb, F. Gilbert (London).
The King's Music 220
Wellesz, Egon (Wien).
Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden 37
Wetzel, Hermann (Potsdam).
Beethoven's Mödlinger Tänze 103

Amtliches S. 69, (den Kongreß in London betreffend) 309, 373.
Anzeige und Besprechung von Musikalien S. 63, 361, 396.
Berichtigungen S. 36, 168, 275, 308.
Buchhändlerkataloge S. 67, 98, 202, 271, 368.
Erwiderungen. Kaiser—Mennicke S. 99, A. Seidl—Redaktion S. 130, 168, O. Richter (betrifft die Aufführung des Schütz'schen Weihnachtsoratoriums) S. 167, Koczirz—Chilesotti S. 235, Schnerich—Wissig S. 271, Thomas-San-Galli—Th. v. Frimmel S. 405, Schiedermair—Kinkeldey S. 406.
Kritische Bücherschau S. 24, 57, 93, 111, 157, 192, 225, 265, 297, 349, 393.
Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft S. 36, 68, 100, 130, 163, 202, 232, 272, 305, 369, 406.
Notizen S. 21, 54, 92, 107, 154, 190, 222, 261, 295, 347, 392.
Sommaire du Bulletin français de la S.I.M. S. 19, 53, 92, 107, 152, 189, 259, 346, 392.
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 20, 54, 92, 259.
Vorlesungen über Musik S. 19, 54, 92, 107, 153, 189, 222, 346.
Zeitschriftenschau S. 28, 63, 94, 125, 159, 197, 228, 267, 301, 364, 398.
Zur Notiz. Redakt. S. 168, Karl Päsler S. 203, Hugo Riemann S. 368.

Achtes

Verzeichnis der Mitglieder

der

Internationalen Musikgesellschaft.

August 1909.

EUROPA.

Belgien:

Antwerpen.

Zöllner, Heinrich, Professor. Rue Anselmo 55.

Boitsfort bei Brüssel.

Mahillon, Victor, Direktor des Museums des Königl. Konservatoriums in Brüssel. Avenue de Watermaal. Villa Matvic.

Brüssel.

Bibliothek, Königliche.

van den Borren, Charles. Uccle, 55 rue Stanley.

Closson, Ernest. Conservateur am Museum des Königl. Konservatoriums. 47 Avenue Ducpetiaux.

Colard, Hector. Rue de la Banque 4.

Kufferath, Maurice, Directeur du Guide Musical. 2 rue du Congrès.

Taubert, Hans i. Fa. Breitkopf & Härtel 54 Rue Coudenberg (Montagne de la Cour.)

Tinel, Dr. Edgar, Direktor des Königl. Konservatoriums. 16 place du Petit-Sablon.

Wotquenne, Alfred, Bibliothekar am Königl. Konservatorium der Musik. 15 Place du Petit-Sablon.

Gent.

Konservatorium, Königliches.

Dänemark:

Aarhus.

Lynge, J. N. Gerh., Musikreferent. Studsgade 42.

Egeslevmagle per Skelskör.

Fibiger-Jorgensen, Pastor.

Kopenhagen.

Barnekow, Professor Chr., Komponist. St. Kongensgade 72.

Behrend, Dr. William, Bureauchef, V., Amicisvey 2 III.

Kopenhagen.

Bibliothek, Große Königliche.

Geisler, Chr. Dosseringen 95 B.

Hagen, S. A. E., Musikhistoriker. Sortedams Dossering 75 III.

Hammerich, Professor Dr. Angul, St. Blichersvej 18.

Hetsch, G., Redakteur. Gl. Strand.

Levysohn, S., Operarepetitor. Oestn Boulevard 38.

Musikkonservatorium (Vertreter: Professor Otto Malling). Vestervold 11.

Neruda, Prof. Franz. Frederiksgade 9.

Nielsen, Arnold, Musiker. Nygade 1.

Thurén, Hjalmar, Musikschriftsteller. Rathsackvej 18.

Tonkünstler-Verein, Dänischer. Amagerton 19.

Deutschland:

Altenburg (S.-A.).

Landmann, Linus, Seminarmusiklehrer.

Altona a. E.

Dölling, John, Organist an St. Petri. Allee 62.

Alzey.

Erckmann, Fritz, Musiklehrer.

Augsburg.

Weber, Professor Wilhelm. Völkstr. 24.

Barmen.

Barmer Volkschor (Vorsteher: Albert Ursprung jun.).

Bibliothek des Konservatoriums der Musik, Barmen, Neuerweg 40a.

Siewert, Adolf, Konzertmeister. Sternstraße 76.

Stadt-Bibliothek.

Ursprung jun., Albert, Große Flurstr. 10, (siehe Barmer Volkschor).

Bergedorf b. Hamburg.

Chrysander, Dr. Rudolph.

Berlin.

Abraham, Dr. Otto. S. Alte Jakobstraße 77.

Altmann, Wilh., Prof. Dr., Vorsteher der »Deutschen Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek« (W. 56, Schinkelplatz 6) Steglitz, Bismarckstraße 76.

Armin, George, Lehrer der Gesangs-, Schauspiel- und Dichtkunst. Friedenau, Evastraße 3a.

Arnheim, Frl. Amalie. Charlottenburg 2, Uhlandstraße 181/82.

Bibliothek, Königl. Platz am Opernhaus.

Block, J. H., Direktor. Grunewald, Parkstraße 34.

Buhle, Dr. Edward. Charlottenburg 2, Bleibtreustraße 53.

Burchard, Kurt. W. 30. Landshuterstraße 37 III.

Burckhardt, Dr. phil. et mus. Max, Hochschuldozent. Steglitz, Düppelstraße 22.

Calmus, Fräulein Georgy. W. 10. Hohenzollernstraße 3.

Fischer, Curt, cand. phil. C. 54. Linienstraße 161a III.

Friedländer, Geh. Regierungsrat Dr. Max, Professor der Musikgeschichte an der Universität. W. Kurfürstendamm 233.

Garabelli, Luis, Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de l'Uruguay. Victoriastraße 32.

Goldschmidt, Dr. Hugo. W. Matthäikirchstraße 33.

Grunicke, Kgl. Professor Franz, Organist und Lehrer für Orgel, Klavier und Harmonielehre. W. 57. Steinmetzstr. 49.

Hirschberg, Dr. Eugen. Grunewald, Königsalle 45/47.

Hirschberg, Dr. Leopold, Dozent der Musikwissenschaft. Charlottenburg, Sybelstraße 17.

Hochschule für Musik, Königl. Charlottenburg, (Direktor: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar). Fasanenstraße 1—9.

Hohenemser, Dr. Richard. Halensee, Kurfürstendamm 102 Gh. II.

Hornbostel, Dr. Erich M. von. Wilmersdorf, Kaiserallee 180.

Institut für Kirchenmusik, Königl. Akademisches (Direktor: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar). Potsdamerstr. 120.

Kinkeldey, Dr. phil. Otto. Charlottenburg, Suarezstraße 32.

Kleefeld, Dr. Wilhelm, Hofkapellmeister a. D. W. 35, Schöneberger Ufer 41.

Knetsch, B., Tonkünstler, W. 15, Bleibtreustraße 33.

Berlin.

Kopfermann, Professor Dr. Albert, Direktor der musikal. Abteilung der Kgl. Bibliothek (W. 64, Behrenstr. 42). Groß-Lichterfelde, Wilhelmplatz 4.

Krebs, Prof. Dr. Carl. Friedenau, Ringstraße 56.

Kretzschmar, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann, Direktor der Königl. Hochschule für Musik. Schlachtensee, Dianastraße, Villa Clara.

Kunz, Adolf, Musikverleger. N.O. 43, Neue Königstraße 19.

Leichtentritt, Dr. Hugo. W. Winterfeldtstraße 25a.

Liepmannssohn, Leo, Antiquariat. Bernburgerstr. 14.

Liliencron, D. Dr. Rochus Freiherr von, Wirkl. Geheimrat, Exzellenz. N. Am Kupfergraben 7.

Marteau, Henri, Professor an der Königl. Hochschule für Musik. N.W., In den Zelten 20.

Micheli, Wolfgang, N.W. 6, Albrechtstraße 18 I.

Morsch, Fräulein Anna. W. 50 Ansbacherstr. 37.

Moser, Andreas, Professor an der Königl. Hochschule für Musik. Lutherstr. 28.

Muck, Dr. Karl, Königlich preuß. Generalmusikdirekter. Schellingstr. 8.

Müller-Liebenwalde, Frau Julie, Gesanglehrerin. W. 15. Pariserstraße 5.

Münnich, Dr. phil. Richard. Schlachtensee, Eitel Fritz Straße 14.

Musikhistorisches Seminar d. Friedrich Wilhelms-Universität. Schinkelplatz 6.

Nin, Joseph, Professor an der »Schola Cantorum« in Paris und an der Neuen Universität in Brüssel. Z. Zeit Berlin — Wilmersdorf, Güntzelstr. 1.

Paesler, Dr. Carl. Charlottenburg, Pestalozzistraße 3 III.

Raphael, Dr. phil. Alfred. W. Regentenstraße 3.

Renz, Willy, Redakteur. Am Zirkus 3.

Riefs, Otto, cand. phil. Charlottenburg, Dahlmannstraße 8.

Sachs, Dr. Curt, W. 30, Luitpoldstr. 33.

Schneider, Max, Bibliothekar. W. 35. Schöneberger Ufer 31 III.

Schünemann, Dr. Georg. S.O 36, Reichenbergerstraße 131/32.

Seiffert, Professor Dr. Max. W. Göbenstraße 28.

Simon, Frl. Alicja. W. Augsburgerstraße 95.

Springer, Dr. Hermann. Schöneberg, Tempelhoferstraße 22.

Stein, Rich. H. Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 194.

Berlin.

Stumpf, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Carl. W. Augsburgerstraße 45.

Tonkünstler-Verein, Berliner. W. Bülowstraße 81.

Universitäts-Bibliothek, Königliche. Dorotheenstr. 9.

Wachtel, Ludwig. Charlottenburg, Gervinusstraße 2.

Walter, George A., Konzertsänger. Wilmersdorf, Tübingerstraße 2.

Welti, Dr. Heinrich. W. 35., Lützowstraße 20.

Wolf, Professor Dr. Johannes. Friedenau, Illstraße 9 I.

Wolf, William. W. 62. Lutherstr. 47.

Wolff, Hermann, Konzertdirektion W. Flottwellstraße 1.

Wolffheim, Dr. Werner. Grunewald, Paulsbornerstraße 4.

Beuron (Hohenzollern).

Werra, E. von, Direktor der kirchl. Musikschule.

Bitterfeld.

Werner, Professor Arno, Lehrer a. d. Oberrealschule. Ratswall 7.

Blasewitz siehe unter Dresden.

Bonn.

Grüters, Hugo, Städtischer Musikdirektor. Königstraße 63.

Prieger, Dr. Erich. Koblenzerstr. 127.

Wolff, Professor Dr., Leonhard. Hohenzollernstraße 25.

Bremen.

Verein Bremischer Musikfreunde (Vors.: Dr. Jul. Kulenkampff).

Breslau.

Bibliothek des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik.

Caro, Paul, Komponist. Schweidnitzerstadtgraben 19.

Neißer, Prof. Dr., A., Geh. Medizinal-Rat. Fürstenstraße 112.

Toebe, H., Kgl. Geh. Baurat. Paulstr 3.

Charlottenburg siehe unter Berlin.

Chemnitz.

Hasse, Karl, Kantor a. d. Johanniskirche. Uferstraße 4 I.

Colmar i. E.

Runge, Paul.

Danzig.

Stadtbibliothek.

Darmstadt.

Hofbibliothek, Großherzogl.

Ministerium des Innern, Großherzogl. Hessisches.

Darmstadt.

Nagel, Professor Dr. Wilibald. Viktoriaplatz 9.

Wagner-Verein, Richard. (H. Sonne, Großh. Rat. Grüner Weg 99.)

Dessau.

Seidl, Prof. Dr. Arthur, Dramaturg des Herzogl. Hoftheaters und Dozent am Leipziger Konservatorium. Kaiserplatz 19.

Dresden.

Bertling, Richard, Buchhändler. Viktoriastraße 6.

Bibliothek, Königl. Öffentl. Japanisches Palais.

Buchmayer, Professor Richard. Werderstraße 26.

Daffner, Dr. Hugo, Musikredakteur der Dresdner Nachrichten. Johann-Georgen-Allee 18 III.

Germer, Heinrich, Tonkünstler. Niederlößnitz b. Dresden.

Kolbe, Dr. phil. Fr. Blasewitz.

Lang, Hermann, Komponist, Dirigent, Hochschullehrer am Kgl. Konservatorium. Lindenaustraße 38.

Mey, Kurt, Musikschriftsteller. Nürnbergerstraße 14 II.

Möckel, Otto, Geigenbauer, -A. An der Frauenkirche 22.

Moßdorf, Fräulein Sascha. -A. Christianstraße 33 I.

Richter, Otto, Kgl. Musikdirekter, Kantor der Kreuzkirche. -A. Walpurgisstraße 16.

Scheumann, A. R., Musikschriftsteller, Kleinzschachwitz, Therese Maltenstr.

Schneider, Prof. R. L., Direktor der Dresdner Musikschule, Blasewitz, Berggartenstraße 1.

Schreyer, Joh. Blasewitz, Schubertstraße 38.

Volkmann, Dr. phil. Hans, Musikschriftsteller. N. Villiers-Straße 17.

Wustmann, Dr. Rudolf, Musikschriftsteller. Bühlau, König Albert Allee 11 I.

Düsseldorf.

Buths, Professor Julius, Städtischer Musikdirektor. Ehrenstraße 17.

Landes- und Stadtbibliothek.

Werner, Frau E. von.

Eisenach.

Richard Wagner-Museum (Bibliothekar Dr. W. Nicolai) Waisenstraße 8.

Eisleben.

Eitz, Carl, Lehrer. Königstraße 25.

Elberfeld.

Haym, Dr. Hans. Stützenbergerstr. 307.

Essen a. d. Ruhr.

Riemann, Ludwig, Musikschriftsteller. Heinickestraße 48.

Witte, Professor G. H., Königl. Musikdirektor.

Frankfurt a. M.

Baer, Jos., & Co. (M. Sondheim), Antiquariat. Hochstr. 6.

Bauer, Dr. M., Mendelssohnstraße 56 II.

Berghöffer, Dr., Vertreter der Rothschildschen Bibliothek. Untermainkai 15.

Bibliothek, Rothschildsche (Dr. Berghöffer).

Breidenstein, Carl, Organist. Adlerflychstraße 25.

Gehrmann, Professor Dr. Hermann, Eppsteinerstraße 32.

Gerold, Theodor, Gesanglehrer. Fürstenbergerstraße 216.

Henkel, Fräul. Sophie. Humboldtstr. 19.

Hirsch, Paul. Westendstraße 52.

Dr. Hochs Konservatorium (Direktor Professor Iwan Knorr). Eschenheimer Landstraße 4.

Knorr, Professor Iwan. (Siehe Dr. Hochs Konservatorium).

Limbert, Dr. Frank L., Komponist und Dirigent. Obermainanlage 22.

Manskopf, Fr. Nikolas. Musikhistorisches Museum. Untermainkai 27.

Matossi, L., Danneckestraße 16.

Museums-Gesellschaft. Junghofstr.

Süß, Karl. Finkenhofstraße 15.

Valentin, Frau Professor Caroline. Friedrichstraße 48.

Friedenau siehe unter Berlin.

Friedland (Westpr.)

Heinrichs, Kgl. Seminarmusiklehrer.

Gautzsch siehe unter Leipzig.

Gießen.

Trautmann, Gustav, Großherzoglich Hessischer Universitäts-Musikdirektor. Moltkestraße 6.

Universitäts-Bibliothek, Großherzogl. Hessische.

Glogau.

Mennicke, Dr. Carl, Dirigent der Singakademie. Markt 3.

Godesberg bei Bonn.

Scheibler, Dr. Ludwig. Bachstraße 10.

Görlitz.

Koch, Dr. Karl, Musikdirektor. Luisenstraße 21.

Gotha.

Bibliothek, Herzogliche (Dr. R. Ehwald).

Göttingen.

Staiger, Dr. phil. Robert. Düsterer Eichenweg 13 pt.

Universitäts-Bibliothek, Königliche.

Greifswald.

Universitäts-Bibliothek, Königliche.

Greiz (Reuß).

Vollert, Dr., prakt. Arzt. Regentenplatz. 1.

Groß-Lichterfelde siehe unter Berlin.

Hagen i. Westf.

Preising, Joseph, Pfarrer.

Halle (a. Saale).

Abert, Dr. Hermann, Professor der Musikwissenschaft. Richard Wagnerstr. 33.

Universitäts-Bibliothek, Königliche.

Wurfschmidt, Willy, Dirigent der neuen Singakademie. Wettinerstraße 30.

Hamburg.

Krause, Prof. Emil. Fuhlentwiete 42.

Oberschulbehörde. Dammtorstr. 25.

Hannover.

Künstler-Verein, Hannoverscher. Sofienstraße 2. (Museum.)

Heidelberg.

Lobstein, Dr. Ernst. Schloßberg 55.

Thode, Prof. Dr. Henry. Geh. Hofrat.

Universitäts-Bibliothek, Großherzogl.

Waldberg, Prof. Dr. Max Freiherr von. Mönchhofstraße 12.

Wolfrum, Professor Dr. Philipp, Universitäts-Musikdirektor.

Hettstedt.

Sannemann, Dr. phil. Friedrich, Pastor.

Jena.

Stein, Professor Fritz, Universitätsmusikdirektor. Lutherplatz 7.

Universitäts-Bibliothek (Prof. Dr. Brandis.)

Kaiserslautern (Pfalz).

Neumayer, Friedr., Justizrat.

Karlsruhe (Baden).

Klose, Fräulein. Kriegstraße 11.

Konservatorium, Großherzogl. für Musik (Hofrat Prof. Heinrich Ordenstein).

Malsch, Karl, Buchdruckereibesitzer. Adlerstraße 21.

Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, Großh. Badisches.

Ordenstein, Hofrat Prof. Heinrich (s. Konservatorium, Großherzogl.).

Kassel.

Pauli, Dr. Walter, Kapellmeister. Philosophenweg 55 I.

Kiel.

Mayer-Reinach, Dr. Albert, Privatdozent. Holtenauerstr. 178.

Maurer, Julius, stud. phil. Gerhardtstraße 13 II.

Universitätsbibliothek, Königliche.

Wachter, Dr. Heinrich, Marinestabsarzt a. D. Gaarden, Norddeutsche Straße 42.

Kohlhasenbrück bei Neubabelsberg.

Scharwenka, Professor Philipp.

Köln am Rhein.

Keysser, Prof. Dr. Adolf (siehe Stadtbibliothek).

Konservatorium der Musik. (Direktor: Generalmusikdirektor F. Steinbach.)

Müller, Wilhelm, Musiklehrer. Lindenthal, Uhlandstraße 35.

Musikhistorisches Museum. Worringerstraße 23.

Praetorius, Dr. Ernst. Riehlerstraße 86.

Stadtbibliothek (Prof. Dr. Adolf Keysser). Gereonskloster 12.

Steinbach, Generalmusikdirektor Fritz (siehe Konservatorium der Musik.)

Tischer, Dr. Gerhard, Dozent a. d. Handelshochschule. Braunsfeld, Vincenz Statzstraße 6.

Königsberg (O.-Pr.)

Birnbaum, Ed. Weidendamm 17.

Kamieński, Lucian. Große Schloßteichstraße 11 I.

Universitäts-Bibliothek, Königliche (Direktor Boysen).

Kosten (Prov. Posen).

Surzynski, Probst Dr. Josef.

Leipzig.

Bauermeister, Fräul. Adelheid. Dresdnerstraße 39 IV.

Bibliothek C. F. Peters.

Borchers, Oberlehrer Gustav, Kantor a. d. Peterskirche. Konzertsänger und Gesanglehrer. Hohestraße 49.

Bosworth, Arthur E., i. Fa.: Bosworth & Co., Roßplatz 3.

Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstraße 36/38.

Ettler, Carl. Sidonienstraße 36 III.

Frankenstein, L. Gohlis, Craushaarstraße 10.

Hase, Geheimer Hofrat Dr. Oscar von, i. Fa.: Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstraße 36/38.

Hase, Dr. jur. Hermann von, Verlagsbuchhändler. Lampestraße 2.

Leipzig.

Heuß, Dr. Alfred, Redakteur der Zeitschrift d. IMG. Gautzsch, Oetzscher Straße 100.

His, Frl. Marie. Königstraße 22 pt.

Hoffmann, Alfred, i. Fa.: C. F. Kahnt Nachf., Musik-Verlag. Nürnbergerstraße 27.

Kaiser, Georg. Sophienstraße 25 III.

Köster, Prof. Dr. Albert. L.-Gohlis, Schönhausenstr. 6.

Liebeskind, Josef, Tonkünstler. Marienstraße 28 pt.

List & Franke, Antiquariat. Talstr. 2.

Löwenfeld, Dr. Hans, Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters. Gohlis, Goliserstraße 23.

Müller, Walter, cand. phil. Zeitzerstraße 15 III.

Musiklehrer u. Lehrerinnen-Verein (Vorsitzender: Musikdirektor Vogel). Weststr. 24.

Musikwissenschaftliches Institut der Universität. Universitätsstraße 13 pt.

Prüfer, Dr. Arthur, Professor a. d. Universität. Schwägrichenstr. 6.

Raillard, Theodor. Pfaffendorferstr. 5.

Rassow, Fräulein Gertrud. Marienstraße 25 III.

Richter, B. F., Organist an der Lutherkirche. Weststraße 59.

Riemann, Dr. phil. et mus. Hugo, Prof. an der Universität. Keilstr. 1.

Roth, Herman, Musikschriftsteller, Brüderstraße 55.

Schering, Dr. phil. Arnold, Privatdozent an der Universität. Kronprinzenstraße 17 III.

Schreck, Prof. Dr. Gustav, Musikdirektor und Kantor zu St. Thomae. Thomasring 5.

Schütze, Carl, Direktor der höheren Musikschule, Talstraße 1.

Schwartz, Professor Dr. phil. Rudolf, Bibliothekar der Musikbibliothek Peters. Dresdnerstraße 28 III.

Seydel, Dr. phil. H. M., Lehrer für Gesang und Deklamation. Leutzsch.

Stade, Dr. F. Ranstädter Steinweg 49.

Stadt-Bibliothek.

Straube, Professor Karl, Organist zu St. Thomae. Dorotheenplatz 1 III.

Ulrich, Bernhard, cand. phil. Plagwitzerstraße 45 III r.

Unger, Max. Liebigstraße 9 II.

Universitäts-Bibliothek. Beethovenstraße 4.

Volkmann, Dr. Ludwig, i. Fa.: Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstr. 36/38.

Lennep (Rheinl.).

Schoenen, W., Pfarrer.

Leutzsch siehe Leipzig.

Lübeck.
Stadt-Bibliothek.

Lüdenscheid.
Munk, F.

Magdeburg.
Engelke, Dr. Bernhardt. — B., Bleckenburgerstraße 1a.
Kauffmann, Fritz, Königlicher Musikdirektor. Beethovenstr. 5.
Kuhne, Richard, Gymnasiallehrer und Domchordirigent. Blücherstraße 3.

Mainz.
Meinecke, Dr. Ludwig, Kapellmeister am Stadttheater. Lauterenstraße 32.
Stadtbibliothek.

Mannheim.
Bischoff, Professor Ernst. Neue Merzelstraße 13.

Marburg in Hessen.
Endter, Guido, cand. phil. Wilhelmstraße 1.
Jenner, Professor Dr. Gustav, Universitäts-Musikdirektor. Woerthstr. 21.
Schiedermair, Dr. Ludwig. Privatdozent an der Universität. Woerthstraße 35.
Universitäts-Bibliothek, Königliche.

Meiningen.
Intendanz der Herzogl. Hofkapelle, (Hofkapellmeister Prof. Wilh. Berger).

Montabaur.
Walter, Karl, Seminarlehrer und Inspektor.

Mülheim a. Ruhr.
Becker, Georg, Gymnasial-Gesanglehrer. Leineweberstraße 22.

München.
Akademie der Tonkunst, Königliche.
Bodenstein, Dr. Ernst. Ludwigstr. 22a.
Carnap, Josua B. Bogenhausen, Ismaningerstraße 65 I.
Einstein, Alfred, Dr. phil. Schubertstraße 7 II.
Halle, J., Antiquar. Ottostraße 3a.
Hirzel, Bruno, Musikschriftsteller. Jägerstraße 20 II.
Hofmusik-Intendanz, Königlich Bayrische.
Hof- u. Staats-Bibliothek, Königlich Bayrische.
Istel, Dr. phil. Edgar, Tonkünstler. Schönfeldstraße 28 II.
Josefovici, Usiel. Nymphenburgstr. 67.
Keller, Otto, Musikschriftsteller. Neureutherstraße 25 I.
Kroyer, Professor Dr. Theodor, Musikschriftsteller. Klenzestraße 51.

München.
Landshoff, Dr. phil. Ludwig, Komponist. Prinz Ludwigshöhe, Mendelssohnstr. 12.
Lewy, Dr. Heinrich. Türkenstraße 106.
Rosenthal, Ludwig, Antiquariatsbuchhändler. Hildegardstraße 16.
Sachs, M. E., Kgl. Professor und Lehrer a. d. Kgl. Akademie der Tonkunst. Habsburgerplatz 2/0.
Sandberger, Dr. Adolf, Kgl. Universitäts-Professor. Prinzregentenstr. 48.
Schimon, H. stud. phil. Prinzregentenstraße 12.
Schmitz, Dr. Eugen. Starnberg bei München, Possenhofenerstraße 231 1/4.
Schulz, Dr. G., Kgl. Bibliothekar der Hof- und Staatsbibliothek. Franz Josefstraße 36 III.
Wahl, Dr. Eduard. 19, Rondell Neuwittelsbach 6.
Wallner, Frl. Bertha cand. phil. Bürkleinstraße 13 II.
Wilmersdörffer, Ernst. Möhlstraße 41.

Münster.
Killing, Dr. Joseph. Gartenstraße 63.

Nakel (Netze).
Zaar, Johannes, Postdirektor.

Neumarkt a. d. Rott (Oberbayern).
Stockhammern, M. Edler von.

Neunhofen bei Neustadt a. Orla.
Hoffmann, M., Pfarrer.

Neuruppin.
Heinichen, Georg, Königl. Musikdirigent im Inf.-Regiment Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin (4. Brandenb.) Nr. 24. Präsidentenstraße 72.

Neustrelitz.
Nef, Dr. Albert. Theaterkapellmeister. Markt 4.

Niederlößnitz siehe unter Dresden.

Nürnberg.
Epstein, Egon Hans, Kapellmeister am Stadttheater. Melanchtonplatz 4 II.
Flatau, K. Hofrat Dr. Siegfried. Laufertorgraben 5.

Paderborn.
Cordes, Johannes, Domvikar.
Müller, Dr. Hermann, Professor der Theologie, Repetent am Kollegium Leoninum und Domchordirektor.

Pirna i. Sa.
Handke, Robert, Seminaroberlehrer.

Pölitz in Pommern.
Cornelissen, Theodor, Kgl. Seminarmusiklehrer.

Posen.
Akademie, Königliche.
Kaiser Wilhelm-Bibliothek.
Sluzewski, L., i. Fa.: Ed. Bote & G. Bock, Musikalienhandlung. Wilhelmstraße 23.

Potsdam.
Königl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen.
Wetzel, Dr. ph. Hermann. Spandauerstraße 28.

Ratzeburg in L.
Callies, Ernst, Königl. Seminarmusiklehrer.

Regensburg.
Weinmann, Dr. Carl, Bibliothekar der Proske'schen Musikbibliothek. Albertstraße 7 I.

Reutlingendorf, Post Riedlingen (Württemberg).
Bäuerle, Dr. Hermann, Ehrendomherr und Pfarrer.

Rochlitz in Sachsen.
Friedrich, Seminar-Oberlehrer.
Seminar, Königl. (Seminar-Oberlehrer Thalemann).

Rohnstock in Schlesien.
Hochberg, Graf Bolko von, Exzellenz.

Rostock i. M.
Stübing, Adolf, Komponist. Patriotischer Weg 18.

Schöneberg siehe unter Berlin.

Solingen.
Hoffmann, Paul, Musikdirektor.

Steinhausen bei Schussenried (Württemberg.)
Möhler, Dr. A.

Stralsund.
Kühn, Walter, Gesanglehrer am Realgymnasium.

Straßburg im Elsaß.
Gesangverein, Akademischer, durch Dr. Friedrich Ludwig.
Ludwig, Dr. Friedrich, Privatdozent. Rupprechtsau, Mengesgasse 10.
Mathias, Dr. F. X., Domorganist und Redakteur der Caecilia. Stelzengasse 3.
Schweitzer, Dr. A., Privatdozent. Thomasstaden 1.
Universitäts- u. Landes-Bibliothek, Kaiserliche.

Stuttgart.
Hoftheater-Intendanz, Königliche.

Stuttgart.
Konservatorium für Musik, Königl. (Prof. Max Pauer). Langestraße.
Landesbibliothek, Kgl. Öffentl. Neckarstraße 8.
Lange, Prof. Samuel de. Bopserwaldstraße.
Schiedmayer, A., Kommerzienrat, in Fa.: Schiedmayer & Söhne. Neckarstr. 16.
Pauer, Professor Max, (s. Konservatorium für Musik, Königl.).

Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Kgl. (Oberbibliothekar Geiger).

Ulm a. D.
Moos, Dr. Paul. Frauenstr. 7.

Waldenburg i. Sa.
Meinhold, G., Seminaroberlehrer. Bismarckstraße 2.

Wandsbeck bei Hamburg.
Eickhoff, Paul, Professor.

Weimar.
Großherzogliche Bibliothek.
General-Intendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle, Großherzogliche.
Obrist, Hofrat Dr. Alois, Hofkapellmeister. Am Horn 3.

Würzburg.
Musikschule, Königl. (Professor Meyer-Olbersleben).

Finnland:

Helsingfors.
Andersson, Otto, Musikhistoriker und Folklorist, Vorstand des Vereins (Brage) für schwedische Volkskunde. Skeppsredaregatan 1, tr. E.
Kaiser Alexander-Universitäts-Bibliothek,
Krohn, Dr. phil. Ilmari, Dozent für Musikgeschichte an der Universität. Tähtitornikatu 4,
Launis, Armas, Magister. Kilo, Alberga.

Frankreich:

Bayonne (Basses-Pyrénées).
Lalo, Charles, docteur-ès-lettres.

Bordeaux (Gironde).
Collet, Henri. Agrégé de l'Université. 67, rue Eugène Ténot.

Boulogne-sur-Mer.
Loughnan, Miss Alice, 1, Rue de Tivoli.

Champvallon, par Senan (Yonne).
Villetard L'Abbé, H.

Fontenay-sous-Bois (Seine).
Boschot, (Adolphe), rue du Parc.

Giverny par Vernon (Eure).
Perry, Miss Margar.

Lille.
Pannier, Paul. 15 rue de l'Hôpital militaire.

Lyon.
Reuchsel, Maurice, 42 Place de la République.

Meudon (Seine-et-Oise).
Guilmant A., Professeur au Conservatoire de Musique.

Montélimar (Drôme).
Serville, G., Docteur en droit.

Nimes (Gard).
L'Hôpital, Chr., Inspecteur d'Académie du Gard, 14, rue Guillemette.

Paris.

Allix, E, 25, rue de Ponthieu.
Aubry, Pierre, Archiviste paléographe, 74, avenue de Wagram.
Astruc, Gabriel, Directeur de la Société musicale, 44, rue Cardinet.
Babaian, Mlle Gréta. 17, rue Denfert-Rochereau.
Baudin, Georges, Docteur en droit, 27, Quai Saint Michel.
Bertelin, Albert, 17, rue Alphonse de Neuville.
Bertha, Alexandre de, 236, Faubourg Saint Honoré.
Bibliothèque du Conservatoire de musique, 17, faubourg Poissonnière.
Bibliothèque Sainte Geneviève, place du Panthéon.
Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu.
Boutarel, Amédée, 3, place Vintimille.
Bouvet, Charles, Directeur de la Fondation Bach, 42, avenue de Wagram.
Brenet, Michel, 72, rue d'Assas.
Brüssel, Robert, Critique musical du Figaro, 10, rue de l'Assomption.
Calmann-Lévy, Gaston, Editeur, 8, rue Copernic.
Calvocoressi, Michel, 164, rue de Courcelles.
Camondo, Comte J. de, 66, Chaussée d'Antin.
Capoy, Mme Marie, 101, avenue de Villiers.
Cesbron, A.-P., 41, rue de la Tour-d'Auvergne.

Paris.

Chabannes, (Mme la comtesse de), 11, rue Dosne.
Chantavoine, Jean, Critique musical, 9, rue du Val-de-Grâce.
Charrier, Pierre, Rédacteur de la Gazette du Palais, 1, rue Gay-Lussac.
Chevalet, Mlle Germaine, 11, rue de Chanaleilles.
Cruppi, Mme L., 80, rue de l'Université.
Curzon, H. de, Rédacteur en chef du Guide musical, 7 rue Saint-Dominique.
Daubresse, Mlle Matilde, 13, rue de l'Arc de Triomphe.
Dauriac, Lionel, Docteur-ès-lettres, Professeur honoraire de l'Université de Montpellier, 8, rue Nouvelle (IXe).
Delhez, Mademoiselle E., 38, rue Pergolèse.
Delisle, Léopold, Membre de l'Institut, 21, rue de Lille.
Diolez, Paul, Inspecteur des Postes et Télégraphes, 75, Boulevard Brune.
Ecorcheville, Jules, Docteur-ès-lettres, 7, cité Vaneau.
Emmanuel, Maurice, Docteur-ès-lettres, Professeur à la Schola Cantorum, 42, rue de Grenelle.
Expert, Henry, Sous-Bibliothécaire du Conservatoire de musique. 26, rue des Fossés-Saint-Jacques.
Fernet, André, Auditeur au Conseil d'Etat, 58, rue de Courcelles.
Filliaux-Tiger, Mme Louise, 3, rue Henri-Monnier.
Forqueray, Chef d'Escadrons de Cavalerie, 1, Square de la Tour Maubourg.
Gallet, Madame M., 65, rue Jouffroy.
Gandillot, Maurice, 172, rue de la Pompe.
Gariel, M.-G., Membre de l'Académie de Médecine, 6, rue Edouard Detaille.
Gastoué, Amédée, Consulteur de la Commission Pontificale, 108, Boulevard Arago.
Gaveau, Etienne, 45, rue de la Boëtie.
Girod, Mlle Marthe, 34, rue de Lille.
Greilsamer, Lucien, Critique musical de l'Indépendance Belge, 32, rue Duperré.
Griveau, Maurice, Bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte Geneviève, 4, place du Panthéon.
Guérillot, Félix, 21, rue Brey.
Hautstont, Jean, 115, rue Notre-Dame-des-Champs.
Hébert, Paul, 56, boulevard Malesherbes.
Henri-Martin, Fondation Hector Berlioz. 41, rue des Ecoles.
Herwegh, Marcel 105, Quai d'Orsay.
Hibert, Madame C., 22, rue Matignon.

Paris.

Imbart de la Tour, Professeur au Conservatoire de Musique, 58, rue de la Rochefoucauld.
Indy, Vincent d', 7, avenue de Villars.
Knosp, Gaston, 3, rue Maître-Albert.
Laloy, Louis, Docteur-ès-lettres, 26, rue Gay-Lussac.
Laloy, Mme L., 26, rue Gay-Lussac.
Landormy, Paul, 91, rue du Cherche-Midi.
Landowska, Mme Wanda, 24, rue Jacob.
Laugier, André, 23, rue de Clichy.
Laugier, Dr Maurice, Médecin en Chef de la Compagnie de l'Ouest-Etat, 10, rue d'Athènes.
La Laurencie, Lionel de, 20, Avenue Rapp.
Lavagne d'Ortigue, Paul, 139, rue du Ranelagh.
Lefeuve, Gabriel. 95, rue Jouffroy.
Lefeuve, Mme, 95 rue Jouffroy.
Legrand, Charles, Docteur en droit, 46, avenue Kléber.
Lejeune, Nestor, 71, rue de Clichy.
Lichtenberger, Henry, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Paris, 172, rue de la Pompe.
Lyon, Gustave, Directeur de la Maison Pleyel, 24, rue Rochechouart.
Malherbe, Charles, Bibliothécaire de l'Opéra, 34, rue Pigalle.
Marage, Docteur ès-Sciences, 14, rue Duphot.
Marcel, Pierre, Docteur-ès-lettres, 258, boulevard Saint-Germain.
Marnold, Jean, Critique musical au Mercure de France, 14, rue Laferrière.
Marsay, E. de, 6, rue Cément Marot.
Masson, Paul, Agrégé de la Faculté des Lettres, 5, Rondpoint Bugeaud.
Maus, Octave, 44, rue des Belles-Feuilles.
Mockel, Mme Marie, 14, rue Léon-Cogniet.
Morsier, Louis de, 30, avenue Henri-Martin.
Moskowski, Compositeur, 4, rue Nouvelle (IXe).
Mutin, A., Directeur de la Maison Cavaillé-Coll, 15, avenue du Maine.
Ogier, Jules, Chef du Laboratoire de toxicologie de la Préfecture, 7, cité Vaneau.
Pereyra, Mlle Marie-Louise, 2, rue Greuze.
Petit, A, 12. rue Vézelay.
Philipp, J., Professeur au Conservatoire de musique, 24, place Malesherbes.
Pirro, André, Docteur-ès-lettres, 33, rue Vaneau.
Poirée, E., Conservateur-adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 6, place du Panthéon.
Prod'homme, J.-G., 11, avenue des Tilleuls XVIIIe.
Prunières, Henri, Licencié ès lettres, 51, rue de Bourgogne, 51.

Paris.

Quittard, Henri, 20, rue Gabrielle.
Raugel, Felix, Directeur de la Société Haëndel, 3, Passage de l'Eupatoria.
Ravé, Docteur, 5, rue de Mogador.
Revel, Louis, Membre de l'Association des Concerts Colonne, 4, rue Marguerin.
Rey, Emmanuel, Directeur de la Nouvelle Philharmonique, 95, rue Jouffroy.
Reinach, Théodore, Membre de l'Institut, 9, rue Hamelin.
Rikoff, Max, Paris, 3, avenue Matignon.
Rolland, Romain, Professeur à la Faculté des Lettres, 162, boulevard Montparnasse.
Rouart, A., Editeur de musique, 18, boulevard de Strasbourg.
Ruelle, Charles, 5, rue Soufflot.
Saint Foix, Georges de, 31, rue Pierre Charron.
Sautelet, Charles, 74, avenue Kléber.
Sauvrezis, Mlle, 4, rue de la Sorbonne.
Schneider, Directeur de la Maison Bechstein, Paris, 334, rue Saint Honoré.
Soubies, Albert, Vice-président de l'Association de la critique dramatique et Musicale, 14, rue de Phalsbourg.
Ténéo, Martial, Attaché à la Bibliothèque de l'Opéra, 10 rue Vital.
Tiersot, Julien, Bibliothécaire du Conservatoire de Musique, 9, rue Say.
Trotrot, Albert, 67, rue Saint Jacques.
Tuder, A., 37, rue des Jeuneurs.
Udine, Jean d', 97, Boulevard Gouvion St. Cyr.
Valadon, Gaston, 45, rue de Berlin.
Vines, Ricardo, 45, rue Poncelet.
Wagner, Eugène, 72, rue Rochechouart.
Wiener-Newton, Mme H., 34, rue de la Faisanderie.

Saint-Germain.

Houdard, Georges, 14, place du Château.

Saint-Mandé.

Fouquier, Mme E., 52, chaussée de l'Etang.

Grossbritannien und Irland:

Ayr (Scotland).

Mactaggart, John. 30 Bellevue Crescent.

Belfast.

Walker, Laurence. 2 Easton Gardens.

Birkenhead.

Dowie, Miss, M. G. 11. St. Andrew's Rd.

Birmingham.

Bantock, Granville, Broad Meadow Kings Norton.
Hayes, Alfred, Secretary. Midland Institute School of Music.
Library of the University.
Newman, Ernest. The White House. King's Norton.
Reade, Rev. F. V. The Oratory.

Bishop Auckland.
Kilburn, N., Mus. Bac. Ninefields.

Blackpool.
Franceys Lionel, H. Williams Deacons-Bank.

Blackrock (Co. Dublin).
Geoghegan, W. Rockfield.

Blaenavon (Mon).
Bevan, Aneuron Esq., Fairmount.

Bodiam (Sussex).
Haines, Fred. Esq.

Bowdon (Cheshire).
Sidebotham, J. W., Mus. Bac., J. P. Merle Wood.

Box (Wilts).
Ward, Rev. Charles R. Box House.

Brackley (Northants).
Standfast, Miss Rosa. Magdalen College School.

Brighton.
Chester, William. 1 Palace Place.

Bristol.
Fry, Laurence Esq. 29 Cotham Vale. Cotham.
Miles, P. Napier. Kings Weston.

Camberley (Surrey).
Grierson, Miss C. M. "Rathfarnham."

Cambridge.
Browning, Prof. Oscar, Kings College.
Dent, E. J. 4 Belvedere Terrace. Panton St.
Gray, Dr. Alan. York House, Chaucer Rd.
Myers, Charles S. 12 Brookside.
Taylor, Sedley, M. A., Trinity College.

Canterbury.
Claypole, A. G. Kent College.

Carlisle.
Lediard, Mrs. 26, Lowther Street.

Cheltenham.
Dyer, Francis, G. Esq. Malcolm Ghur.

Chester.
Bridge, J. C. Mus. Doc., Christ Church Vicarage.

Chulmleigh (N. Devon).
Barton, Mrs, F. A. Kingford Hill House.

Cork.
Gmür, Theo. 51 South Mall.

Dublin.
Begge, Mrs. Teresa. 54 Northumberland Road.
Darley, Arthur Esq. 41 Belgrave Road. Rathmines.
Esposito, Dr. Michaele. 7 St. Jamc's Terrace Clonskeagh.
Griffith, Miss A. B. Rathmines Castle.
Myerscough, S. 43 Harcourt Street.
Read, Miss Patricia 1, Russel Place.
Scherer, M. J. Esq. 6 Leinster Square. Rathmines.

Dundee.
Fleming, W. P. 104 Nethergate.

Eastbourne.
Palmer, G., Molyneux. Esq. Tullagee. Willingdon.

Edinburgh.
Denhof, Ernst. 9 Blantyre Terrace.
Edinburgh Society of Musicians. (Inglis, H. A.) 22 St. Andrews Square.
Johnston, Miss Agnes, Greenside Lodge, Murrayfield.
Kennedy-Fraser, Mrs. 95a George St.
Niecks, Mrs. Christina. 40 George Square.
Niecks, F., Esq., Mus. Doc., Prof. of Music, Edinburgh University, 40 George Square.
Ricci, V. 3 Circus Gardens.

Egham (Surrey).
Tovey, Donald. Northlands Englefield Green.

Enniscorthy (Ireland).
Flood, Dr. W. H. Grattan "Rosemount".

Ewell, (Surrey).
Trotter, T. H. Yorke, Mus. Doc. The Red House.

Great Warley (Essex).
Willmott, Miss E. A. Warley Place.

Hanley, Staffs.
Cope, Mr. John. 8 Pall Mall.

Harlow (Essex).
Galpin, Rev. F. W., M. A., F. L. S., The Vicarage, Hatfield Broad Oak.

Harrow-on-the-Hill.
Buck, Percy C., Mus. Doc. 100 High Street.

Knaresbro.
Radcliffe, Joseph, Esq. Rudding Park. (Yorkshire).

Leeds.

Scholes, Percy A., 34 Headingley Lane.

Thompson, Herbert. 11 Burton Crescent, Headingley.

Liss, East (Hants).

Sharpe, Granville H. Lingwood.

Liverpool.

Evans, Harry Esq. 26, Princes-Avenue.

London.

Academy of Music, Royal (siehe Sir Alexander Mackenzie).

Aikin, W. A., M. D. 66 Bedford Gardens, South Kensington.

Baker, J. Percy. Mus. Bac. A. R. A. M. 12 Longley Road, Tooting Graveney, S.W.

Barnett, John Francis. 56 Acacia Road, N.W.

Barry, C. A., M. A. 20 Sydenham Hill, S. E.

Benson, Lionel. 14 Cottesmore, Gardens Kensington W.

Blaikley, D. J. 13 Elsworthy Terrace, N. W.

Breitkopf & Härtel. 54 Great Marlborough Street.

Bridge, Sir Frederick, Mus. Doc., Gresham Prof. of Music, Organist of Westminster Abbey. The Cloisters, Westminster Abbey, S. W.

British Museum Library (W. Barclay Squire), Bloomsbury, W. C.

Brooke, Harold Esq. 67 Holland Park Avenue. W.

Cart, Rev. Henry. 49 Albert Court, S. W.

Carter, Miss Margaret H., L. R. A. M., A. R. C. M., 7 Osborne House, St. Mary's Terrace, Paddington, W.

Casson, T. M. 24, Hotham Road (Putney).

Clarke, J. Grey, M. A. Mus. Doc. 13 Cannon Place. Hampstead. N. W.

Cobbett, W. W., 52 Circus Road. N. W.

Cummings, W. H., Mus. Doc. F. S. A., Principal of the Guildhall School of Music. Sydcote. Rosendale Road, West Dulwich, S. E.

Dodge, Miss J., Members Mansions 36 Victoria Street, S. W.

Donaldson, Sir George. 4 Queen Anne St. Portland Place.

The Right Hon the **Earl of Donoughmore.** 5, Chesterfield-Gardens.

Edwards, F. G. "Canfield", Potters Bar. S. O.

Everett, Miss K. 4, Lauriston Road. Wimbledon Common.

London.

Fox, Arthur M. Esq. Mus. B. Brendon Teddington.

Frewer, Frank, L. R. A. M. A. R. C. O., 6 Wilmot Place. Rochester Road. N. W.

Griffin, Ralph.
25 Southampton Buildings, W. C.

Guildhall School of Music (Siehe Dr. W. H. Cummings). Victoria Embankment, E. C.

Hart, R. P. Esq. W. C. 23, Surrey Street.

Holland, Theodore. Holmhurst, Copse Hill. Wimbledon.

Ivimey, Joseph, Esq. 44 Claverton Street. St. Georges Square SW.

Jekyll, F. W., British Museum.

Kalisch, Alfred, 29 Tavistock sq. W. C.

Kanthack, E. Esq. Sherborne Mortlake Road, Kew. Gardens. SW.

Karlyle, C. E., 84 Goldhurst Terr., South Hampstead, N. W.

König, Madame Rose, Hotel Cecil Strand.

Lacy, F. St. John, Savage Club, 6 Adelphi Terrace. W. C.

Lang, Miss Evelyn M. Artillery Mansions. S.W.

Langdale, Miss Mary A., 12 Edith Grove, Chelsea. S.W.

Latham, Morton, M. A., Mus. Bac., J. P., Hollow Dene. Frensham, Farnsham, Surrey; and 23 Norfolk Street, Park Lane, W.

Lee, Dr. E. Markham, Mus. Bac. F. P. Forest House. Woodford Green.

Letts, Charles. 8 Bartlett's Buildings, E. C.

Littleton, Alfred H. Esq. 50, Lancaster Gate. W.

Mackenzie, Sir Alexander, Mus. Doc., Principal of the Royal Academy of Music. 15 Regent's Park Road, N. W.

Maclean, Charles, M. A., Mus. Doc. 61 Drayton Gardens. South Kensington S.W.

Maitland, J. A. Fuller, M. A., F. S. A. 39 Phillimore Gardens, Kensington, W.

Marchment, F. J. Esq. Wingfield, Hamlet Road. Upper Nordwood. S.E.

Matthew, James E., 32 Winchester Road. Eton Avenue, South Hampstead, NW.

McNaught, W. G., Mus. Doc., F. R. A. M. Annandale, Woodside Park, North Finchley, N.

Mountain, Thomas, 428 Hackney Road, N. E.

Newmarch, Mrs. Rosa. 52 Campden Hill Square, W.

London.

Ohlenschlager, Miss C. 3 Crescent Wood Rd., Sydenham, S. E.
Parry, Sir Hubert, M. A., D. C. L., Mus. Doc., Professor of Music, Oxford University, Director of the Royal College of Music. 17 Kensington Square, W.
Pearce, Charles W., Mus. Doc. Craigmillar, Avenue Road, Highgate, N.
Prendergast, A. H. D., M. A. 57 Cromwell Road, S. Kensington, S. W.
Prout, Ebenezer, B. A., Mus. Doc. Prof. of Music, Dublin University. 246 Richmond Road, Hackney, N. E.
Rivington, Mme. Hill. 73 Ladbroke Grove. W.
Rose, Algernon S., F.R.G.S. Authors Club. 3 Whitehall Court, S. W.
Royal College of Music (Director Sir Hubert Parry. Bart.), Prince Consort. Rd. Kensington W.
Rube, Charles. 17 Hill St. Mayfair. S.W.
Rüffer, Mrs. L. H., 51 Crystal Palace Park Road. S. E.
Schlesinger, Miss Kathleen. 78 Fordwych Rd. Cricklewood. N.W.
Shakespeare, William. 15 Hamilton Terrace N.W.
Shedlock, J. S., B. A. 33 Glenloch Rd N.W.
Shinn, Dr. F. G. 4 Sydenham Park, Sydenham S. E.
Sichel, Miss Gertrude. 42, Onslow Gardens. South Kensington. S.W.
Smith & Son, Mesrs. W. H. 186 Strand. W. C.
Smyth, Miss Isabella Stuart. L. R. A. M. 3a High St. St. John's Wood N. W.
Southgate, Thomas Lea. 19 Manor Park, Lee, S. E.
Squire William **Barclay,** F. S. A. 14 Albert Place, Kensington W.
Stanford, Sir Charles Villiers, M. A., D. C. L., Mus. Doc., Professor of Music, Cambridge Univers. 50 Holland Street, Kensington, W.
Streatfeild, R. A., British Museum W. C.
Thelwall, Walter Hampden. 35 Fopstone Road, Earls' Court, S.W.
Visetti, Albert, 124 Knightsbridge S.W.
Webb, F. Gilbert. 19 Cathcart Road, South Kensington, S. W.
Wilkinson, Mrs. 63, Harcourt Terrace SW.
Wodehouse, Mrs. Edmond. 56 Chester Square, S. W.
Woods, F. Cunningham, M. A., Mus. Bac. 11 Bisham Gardens, Highgate, N.
Wooldridge, Professor H. E. 18 Hanover Terrace. W.

London.

Wyndham, the Honble Hugh A. 9 Chesterfield Gardens.
Yeatmann, Harry O. Esq. 43 Queen's Gate Gardens. S.W.

Longfield (Kent).

Shapleigh, Bertram. Weird Wood.

Loughrea (Ireland).

Koss, Joseph Esq.

Lymington (Hants).

Williams, C. F. Abdy, M. A., Mus. Bac. Sturt Cottage, Milford on Sea.

Manchester.

Chapmann, James G. Esq. 16, Alexandra Road South.
Robinson, P. 228 Dickenson, Rd. Rusholme.
Watson, Henry, Mus. Doc. 30 Chapel St., Salford.

Maynooth (Ireland).

Bewerunge, Reverend H. St. Patrick's College.

Melrose (Scotland).

Younger, Mrs. William. Ravenswood.

Newbury (Hants).

Arkwright, G. E. P. Crowshott, Highclere.

Newcastle on Tyne.

Clark, J. B. Esq. "Rosslyn" Beech Grove Road.
Literary and Philosophical Society (Librarian: H. Richardson).
Werner, Miss Hildegard. A. R. A. M. (Sweden). 135 Northumberland Street.

Norbiton, Surrey.

Terry, R. R. 193 Park Rd.

Norwich.

Milne Rev. J. R. Smallburgh Rectory.

Overton (Hants).

Cooper, E. E., Berry Down Court.

Oxford.

Bodleian Library.
Hadow, W. H., M. A., Mus. Bac. Worcester College.
The Oxford University Musical Club. 115 High Str.
Stainer, Miss Cecie. 10 South Parks Road.

Pinner (Middx.).

Gairdner, Miss Susanne M., West View.

Ramsgate.

Haigh, P. Esq. 4 Chapel-Place.

Retford.

Vernon, E. E. Harcourt, Grove Hall.

Richmond (Surrey).
Alabaster, J. H., The Hollies, King's Road.
Edgar, Clifford B., Mus. Bac., B. Sc., Wedderlie, Queen's Road.
Welch, Christopher. 21 Ellerker Gardens.

Ryde (S. W.).
Paleographie Musicale. Quarr Abbey.

Sheffield.
Antcliffe, Herbert. 136 Crookesmoor Road.

Shenley (Herts).
Speyer, Edward, Esq., Ridgehurst.

Sligo (Ireland).
Delaney, John. 12 The Mall.

Southsea.
Löhr, G. S. L. 16 Hereford Road.

Stratton-on-the Fosse near Bath.
Vowles, W. Esq. The Sanatorium.

Wainfleet (Lincs.)
Rowson, George Esq. Market Place.

Wellington College (Berks).
Strangways, A. H. Fox.

Windsor.
Goodhart, A. M., M. A. Mus. Bac. Eton College.
Lloyd, C. Harford, M. A. Mus. Doc. Precentor of Eton College.

Wombourne, nr Wolverhampton.
Shaw-Hellier. Col F. B.

Italien:

Florenz.
Istituto Musicale. 84 Via Alfani.

Florenz.
Kraus-Sohn, Baron Alexander. 10 Via dei Cerretoni.

Mailand.
Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi. (Professor Eugenio de Guarinoni).
Pasini, Francesco. 3, Via Petrarca.

Parma.
Section musicale de la Bibliothèque Royale Palatine de Parme. (Professor Guido Gasperini).

Rom.
Gaisser, P. Ugo. O. S. B. Rettore del Collegia greco, Via Babuino 149.
Martino, Conte San. Palazzo Colonna.

Rom.
Montefiore, Tommaso. Via Caccini 2.
Spiro, Dr. Friedrich. Villino Assia, via di villa Patrizi.

Venedig.
Levi, Ugo, Professore Dottore S. Vitale, Palazzo Levi

Niederlande:

Amsterdam.
Bemmel, C. V. van, Administrator d. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.
Bottenheim, J. W., Fabrikant. Heerengracht 505.
Enschedé, J. W. Heerengracht 68.
Hartog, Jacques, Prof. am Konservatorium und Privatdozent an der Universität. Jan Luijkenstraat 40.
Klein Koor a cappella (Dirigent Anton Averkamp). Willemsparkweg 186.
Lange, Daniel de, s. Maatschappij.
Maatschappij tot Befordering der Tonkunst (Sekretär: Daniel de Lange). P. C. Hoofstr. 21.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F., Verhulststraat 139.
Vereeniging voor Noord Nederland-Muziekgeschiedenis (siehe Administras tor C. V. van Bemmel).

Arnhem.
Brandsma, Engbert, van Pallandtstraat 80.

Enschede.
Ebeling, Abr.

Haag.
Nijhoff, Martinus, Buchhändler.
Scheurleer, D. F. 53 Laan van Meerdervoort.

Österreich-Ungarn:

Budapest.
Kereszty, Stefan, Kustos des Ungar. National-Museums. Schwartzer-utca 1.
König, Albert, Privatmann. Palatingasse 24.
Landes-Musikacademie, Königl. ung., Liszt Ferencz tér 12.
Lederer, Rudolf, Gutsbesitzer. IV. Franz Josephs Quai 21.
Major, Julius J., Lehrer der Landes-Lehrer-Präparandie. Rökk-Szilárdg 26.
Strasser, Stephan. Városligeti fasor (Auzeile) 20a.

Graz (Steiermark).
Universitäts-Bibliothek, k. k.

Großwardein (Nagyvarad).
Szmazsenka, Ernst, Inspektor der k. ung. Staatsbahnen.

Herrndorf (Knčževes) b. Rakonitz (Böhmen).
Hulka, Karl, Bürgerschuldirektor und Musikschriftsteller.

Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, k. k.

Klausenburg.
Forrai, Dr. Andreas. Bocskayter 2.

Klosterneuburg bei Wien.
Hol. J. C. Kierlingerstraße 26.
Kottek, Kurt, Tonkünstler.

Krakau.
Chybiński, Dr. phil. Ad. Sobieski-Straße 19.
Jachimecki, Dr. Zdzislaw. Grodzka 47.

Lemberg.
Leszczyśnki, J., Musiklehrer. Unia lubelska 21.

Meran (Tirol).
Untersteiner, Dr. Alfred, Musikschriftsteller.

Olmütz (Mähren).
Scholz, Arthur Johannes, Musikdirektor.

Prag.
Daninger, Prof. Dr. Josef. Smichow, Eggenberggasse 2.
Helfert, Dr. Vladimir. Smichow, Eggenberggasse 7.
Konservatorium für Musik, I. Rudolfinum.
Märky, Carl Wilhelm.
Musikgruppe des Künstlervereins »Umělecká beseda«.
Nejedlý, Dr. Z., Professor der Musikwissenshaft an der Böhmischen Universität.
Rietsch, Dr. Heinrich, Professor an der deutschen Universität. Smichow. III, Melnikergasse 1.
Rychnovski, Dr. Ernst, Weinberge, Glatzergasse 15.
Taussig, Edgar, Dejvic, 220 Bubenč.
Taussig und Taussig, Musikalienhändler.
Universitäts-Bibliothek.
Veselý, Richard. Kgl. Weinberge, Kopernikusgasse 91.

Reichenberg.
Moissl, Professor Franz. Deutsche Lehrerbildungsanstalt.

Ruppersdorf b. Reichenberg.
Schier, Dr. med. Robert, Distriktsarzt.

Seckau b. Knittelfeld (Steiermark).
Vivell, P. Coelestin, O. S. B. Abtei.

Stift Göttweig (N.-Österr.).
Johandl, P. Rob. O. S. B. Chorregent.

Troppau.
Stanzel, Dr. K. Elisabethstr. 21.

Ujvidék (Ungarn.)
Baitsch, Isidor, Musiklehrer am serbischen Obergymnasium.

Wien.
Adler, Professor Dr. Guido. XIX, 1, Cottage, Lannergasse 9.
Akademie für Musik und darstellende Kunst. k. k., III. Lothringerstr. 14.
Ast, Max. XIII./9. Wambachergasse 5.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bienenfeld, Frl. Dr. Elsa. I. Bräunerstraße 10 I.
Botstiber, Dr. Hugo, Sekretär der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst. III, Lothringerstr. 14.
Escherich, Frau Hofrat Kitty von. I, Doblhoffgasse 7.
Frimmel, Dr. Theodor von, Kunstgelehrter. IV, Schlüsselgasse 3.
Gesellschaft der Musikfreunde (Bibliothekar und Archivar Dr. Eusebius Mandyczewski). I, Canovagasse 4.
Grädener, Hermann, Prof. am Konservatorium. III, Jaquinstr. 37.
Hirschfeld, Dr. Robert, Musikschriftsteller und Lehrer am Konservatorium. I, Dominikanerbastei 5.
Hofbibliothek, k. k.
Hornbostel-Magnus, Frau Helene von, I. Nibelungenhof.
Horwitz, Dr. Karl. I, Weihburggasse 32.
Kalbeck, Max. XVIII, Karl Ludwigstraße 76.
Koczirz, Dr. Adolf. XVIII. Schumanngasse 48.
Koller, Oswald, k. k. Professor. III, Wassergasse 10.
Korngold, Dr. Julius, Musikreferent. IV. Paniglgasse 19 A.
Kralik, Fräulein Mathilde von. I, Elisabethstraße 1.
Luntz, Dr. Erwin. VI, Gumpendorferstraße 74.
Mandyczewski, Dr. E. s. Gesellschaft der Musikfreunde.
Musikerbund, Wiener (durch Wilh. Schrecker). VII, Bernardgasse 35.
Nickau, A., i. Fa. Nickau & Welleminsky, Musikalienhändler.
Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft. IX, Türkenstr. 3.

Wien.

Perger, Dr, Lothar Heinrich, IV. Alleegasse 35.
Rauch, Wilhelm. Professor am Wiener Konservatorium. IV. Hauptstr. 7.
Robert, Prof. Rich. IX. Liechtensteinstraße 43.
Thalberg, Dr. Oskar. IX. Berggasse 14.
Universitäts-Bibliothek, k. k.
Waas, Dr. M., Magistratsrat. XVIII, Herbeckstraße 3.
Walle-Hansen, Fräul. Dagmar. I. Fleischmarkt 2.
Weingartner, Felix, k. k. Hofoperndirektor.
Wellesz, Dr. Egon. XIX. Reithlegasse 10.
Willfort, Egon St., XVIII./2, Villa Willfort.

Rufsland (europäisches):

Grodno.

Wróblewska, Frau A. Sadowa 12.

Ilgowo (Gouv. Kowno), per Dampfschiff auf Niemen.

Młynarski, Emil von.

Moskau.

Engel, Dr. Julius, per Adresse Haus Schubert. Spiridonowka.
Lineff, Frau Eugenie, per Adresse Herrn Ingenieur Alexander Lineff. Département des Tramways.
Riesemann, Dr. Oskar von. Leontjewski Per., Redaktion der »Moskauer Deutschen Zeitung«.
Tanejew, S., Prof. am Kaiserlichen Konservatorium der Musik. Gagarinski Per 28.

Rostoff s./Don. (Russie Méridionale.)

Mavrogordato, Mathieu S., Directeur de la Banque d'Escompte de St. Pétersbourg.

Srodulka b. Sosnowice.

Odermann, Albert, per Adr. C. G. Schön, Kammgarnspinnerei.

St. Petersburg.

Stackelberg, Baron Constantin von, Exzellenz, Musik-Intendant Sr. Maj. des Kaisers.
Timofejew, Gr. Nic., Musikschriftsteller. Kowensky 25—15.

Tiflis.

Korganoff, Basil, Kaiserl. russ. Kapellmeister. Turgenefstr. 11.

Warschau.

Melcer, Heinrich, Direktor der Warschauer Philharmonie. Moninszki 5.
Opienski, Heinrich von, Kapellmeister der Warschauer Oper, Nowy-Swiat 41.
Warschau.
Redaktion der polnischen Musikzeitung »Mloda muzyka«, Krucza 7.
Rosenzweig, Joseph, Mazowiecka 16.
Sektion für Musikforschung. Direktor B. Domaniewski. Allee Jerozolimskie 80.
Sobolewska, Frl. Prof. Marie von, priv. Gesangsschule, Chmielna 14.
Starczewski, Feliks. Nowy Swiat 22.
Statkowski, Roman, Professor am Konservatorium. Ordynacka 13.
Warschauer Musikgesellschaft. Theaterplatz.

Schweden:

Elfsjö.

Granér, Cyrus, Musikdirektor u. Organist.

Malmö.

Claudius, Carl. Fabrikant.

Stockholm.

Akademie der Musik, Königliche.
Bibliothek, Königliche.
Hägg, Gustaf, Professor am Kgl. Konservatorium. Kungsgatan 28.
Hennerberg, C. F., Professor am Konservatorium. Styrmansgatan 51.
Roth, Ansgerius, cand. phil. Astronomisches Observatorium.
Sandberg, Oscar, Musikdirektor und Kantor, Fredrikshofgatan 3.
Vretblad, Patrik, Musikdirektor und Organist. Grefgatan 25.

Tomelilla.

Norlind, Tobias.

Upsala.

Kapelle der Universität, Akadem.

Schweiz:

Basel.

Bernoulli, Dr. C. Chr., Oberbibliothekar (s. Universitäts-Bibliothek).
Boller, Max (s. Gebr. Hug & Co.)
Braun, Emil (s. Verein schweiz. Tonkünstler).
Hamm, Adolf, Münsterorganist. Bachletten 18.
His-Schlumberger, Ed. Engelgasse 83.
Hug & Co. Musikalienhandlung. (Max Boller).
La Roche, Frau Rosy. Gellertstr. 27.
La Roche-Burckhardt, Louis. Rittergasse 23.
Nef, Professor Dr. Karl, Redakteur der Schweiz. Musik-Zeitung. Palmenstraße 9.
Roth-Kündig, Frau Professor Marie. Wallstr. 26.
Sarasin-Sauvain, Frau E. Langegasse 84,

Basel.
Speiser, Prof. Dr. Paul, Regierungsrat. Langegasse 86.
Suter, Hermann, Kapellmeister.
Universitäts-Bibliothek. (Oberbibliothekar: Dr. C. Chr. Bernoulli).
Verein schweizerischer Tonkünstler (Emil Braun). Holbeinstraße 61.

Bern.
Thürlings, Dr. Adolf, Universitäts-Prof.

Estavayer le Lac, Cton. de Fribourg.
Dechevrens, P. A. Hospice de la Broye.

Freiburg.
Wagner, Professor Dr. Peter. (Gregorianische Akademie der Universität.)

Genf.
Bibliothèque publique (Direktor F. Gardy).

Lausanne.
Combe, Edouard, Redacteur à la Gazette de Lausanne. 10 Terreaux.
Reichel, Alexander, Bundesrichter.

Montreux.
Lacerda, F. de. Villa les Dagnères.

Morges (Canton Vand).
Humbert, Georges. Les Charmettes, A.

Neuchâtel.
Röthlisberger, E., 5 Rue de la Promenade noire.
Schmid, Willy. 13a Faubourg du Lac.

Riehen bei Basel.
Schäublin, Heinrich, Lehrer.

Schwyz.
Flueler, Max.

St. Gallen.
Musikschule (Direktor Julius Pick).

Winterthur.
Biedermann, Robert. Villa Sonnenberg.
Musik-Kollegium (Quästor: Professor Gustav Weber).
Radecke, Professor Dr. Ernst, Musikdirektor. Tachlisbrunnenstr. 25.
Weber, Gustav, Professor. (Siehe »Musik-Kollegium«).

Zürich.
Bernoulli, Dr. phil. E. Seegartenstraße 12 III.
Musikgesellschaft, Allgemeine (Bibliothekar Rich. Kisling).
Musikschule. Schönleinstr. 11.
Schwabe, Friedrich, Opern- u. Konzertsänger. V., Horneggstr. 15.

Spanien:

Barcelona.
Pedrell, Prof. Felipe, Académico. Aragón 282.

Afrika:

Alexandrien (Ägypten).
Nourrisson, Victor.

Tunis.
Conor, Docteur, Institut Pasteur.

Vereinigte Staaten von Amerika:

Ann Arbor (Mich.).
General Library, University of Michigan.
Stanley, Albert A., Prof. an der Universität Michigan.

Berkeley, Cal.
Wolle, J. Fred. Prof. an der University of California.

Boston (Mass.).
Boston Public Library. Copley Square.
Cady, Calvin B. 225 Newbury St.
Dolmetsch, Arnold (Adr.: Herren Chickering u. Cie.) (Etats-Unis).

Buffalo (N. Y.).
Bonvin, Ludwig. 651 Washington Street.
Davidson, Frank, N. Y. 63 Linwood Ave.
Zielinski, Jaroslaw de. 762 Auburn Ave.

Cambridge (Mass.).
Harvard College Library.

Chicago (Ill.).
Dickinson, Clarence, Musikdirektor, Auditorium-Buildings).
Middleschulte, Wilhelm. 3232 South-Park-Avenue.

Evanston (Ill.).
Lutkin, Professor P. C.

Gainesville, Ga.
Geiger, August. Brenau College.

Guincy (Illinois).
Lovewell, S. Harrison, Director of the Conservatory.

Hanover, N. H.
Weston, George B., Dartmouth College.

Hartford (Conn.).
Pratt, Prof. Waldo S. Theological Seminary. 86 Gillett St.

Highwood, Bergen Co. (N. J.).
Converse, C. Crozat.

Madison, Wis.
Cole, Professor Rossetter G. University of Wisconsin.

Minneapolis, Minn.
Scott, Professor Carlyle M. University of Minnesota.

Montreal (Canada).
Perrin, Dr. H. C.

Nazareth, Pa.
Schneebeli, E.

New Haven (Conn.).
Yale University Library. (J. Summer Smith).

New York.
Aldrich, Richard, 317 W. 74 Str.
Breitkopf & Härtel. 24 West 20th Street.
Damrosch, Frank. 181 West 75th Street.
Farnsworth, Prof. Charles H. Teachers College, Columbia-University.
Mc. Whood, Prof. Leonhard B. Columbia-University.
Normand-Smith, Miss Gertrude. 318 West 57th Street.
Public Library. Lafayette Place.

Ottawa, (Canada).
Harriss, Dr. Charles A. E. »Earnscliffe«.

Princeton (New Yersey).
University Library.

Poughkeepsie, N. Y.
Gow, Prof. Geo. C. College Ave.

Rochester (N. Y.).
Library of the University.

Syracuse (N. Y.)
White, Prof. William A., Teachers College, Syracuse-University.

Tufts College (Mass.).
Lewis, Leo R.

Washington.
Hammer, Heinrich, Direktor. N. W., 1353 Enclidstreet.
Library of Congress. D. C.
Sonneck, O. G., Chief of Music Division of the Library of Congress. D. C.

Yonkers (N. Y.).
Edwards, Julian. Ludlow.

Mittel- und Süd-Amerika:

São Paolo (Brasilien).
Chiaffarelli, Luigi. Rua São Bento 20.
Florence, Paulo, Musiklehrer, Rua S. Joaquim 57.

Asien:

Bombay (Indien).
Behr, Edward, Director of H. E. Governor's Band, Malabar Hill.

Etschmiadzin (Kaukasus).
Keworkian, Komitas, Wardapet (Archimandrit). Wagharschapat.

Soerakarta (Java) Niederl.-Indien.
Seelig, Paul J., Kapellmeister.

Yokohama (Japan).
Vincent, W. Karl, E. 85 Main Str.

Australien:

Adelaide.
Reimann, G., Professor am Elder Konservatorium of Music.

Vorstände und ständige Organe
der Internationalen Musikgesellschaft.

Vorstand:

Sir **Alexander Mackenzie** in London, Vorsitzender.
Dr. **Charles Maclean** in London, Schriftführer.
Geheimer Hofrat Dr. **Oscar von Hase** in Leipzig, Schatzmeister.

Redaktionskommission:

Professor Dr. **Guido Adler** in Wien.
Professor Dr. **Adolf Sandberger** in München.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. **Carl Stumpf** in Berlin.

Redakteure:

Professor Dr. **Max Seiffert** in Berlin.
Dr. **Alfred Heuß** in Leipzig.

Geschäftsstelle:

Breitkopf & Härtel
Leipzig, Berlin, Brüssel, London, New. York.

Sektionen der Internationalen Musikgesellschaft.

Belgien: Direktor d. Kgl. Konservatoriums, Dr. *Edgar Tinel*, Vorsitzender, Brüssel. 16 place du Petit-Sablon.
Conservateur am Kgl. Konservatorium-Museum, *Ernest Closson*, Schriftführer, Brüssel, 47 Avenue Ducpetiaux.
Hans Taubert i. Fa. Breitkopf & Härtel, Schatzmeister, Brüssel, Rue Coudenberg 54 (Montagne de la Cour).

Dänemark: Professor Dr. *Angul Hammerich*, Vorsitzender, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.
Bureauchef Dr. *William Behrend*, Schriftführer, Kopenhagen V., Amicisvej 2III.
Operarepetitor *S. Levysohn*, Kassierer, Kopenhagen B., Oestn Boulevard 38.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Philipp Wolfrum*, Heidelberg, Universität.

Bayern: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Norddeutschland: Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Vorsitzender, Schlachtensee bei Berlin, Villa Clara.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Max Friedländer*, Schriftf., Berlin, Kurfürstendamm 233.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstraße 28.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, Berlin, Augsburgerstr. 45.
Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. *Rochus Freiherr von Liliencron*, Berlin N., Am Kupfergraben 7.

Südwestdeutschland: Dr. *M. Bauer*, Vorsitzender, Frankfurt a. M., Mendelssohnstraße 56III.
Dr. *Friedrich Ludwig*, Privatdozent in Straßburg i. E., Rupprechtsau, Mengestraße 10.

Sachsen-Thüringen: Prof. Dr. *Hugo Riemann*, Vorsitzender, Leipzig, Keilstr. 1II.
Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schriftführer, Leipzig, Schwägrichenstr. 6.
Professor *Richard Buchmayer*, Dresden, Werderstraße 26I.
Hofrat Dr. *Aloys Obrist*, Weimar, Am Horn 3.
Professor Dr. *Hermann Abert*, Halle a. S., Richard Wagner-Str. 33.

Frankreich: Président, *Ch. Malherbe*, 34, rue Pigalle. Vice-Président, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Vaneau. Sécrétaire, *J.-G. Prod'homme*, 11, Avenue des Tilleuls, (XVIII ème). Trésorier, *L. Laloy*, 26, rue Gay-Lussac. Archiviste Bibliothécaire, *L. de La Laurencie*, 20, Avenue Rapp. Membres, *P. Aubry*, 74, Avenue de Wagram & *A. Boschot*, rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.

Großbritannien u. Irland: »English Committee of the International Musical Society«.
President, Sir *Alexander Mackenzie*, Royal Academy of Music, London.
Vice President, Dr. *W. H. Cummings*, Sydcote, West Dulwich.
Members, Sir *Hubert Parry*, Bart., Sir *Frederick Bridge*, Sir *Charles Stanford;* MM. *Bantock, Dent, Edgar, Hadow, Littleton, Maclean, Maitland, Mc Naught, Myerscough, Niecks, Prout, Squire.* — Treasurers, *Breitkopf & Härtel*, 54 Great Marlborough Street, London.

Italien: (Associazione dei musicologi Italiani) Präsident: Professor *Guido Gasperini* in Parma.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag, Laan van Meerdervoort.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *Guido Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rußland: In Bildung begriffen.

Schweden: *C. Claudius*, Vorsitzender, Malmö.
Tobias Norlind, Schriftführer, Tomelilla.

Schweiz: Kapellmeister *Hermann Suter*, Basel.

Spanien: Académico und Professor *Felipe Pedrell*, Barcelona, Aragón 282.

Vereinigte Staaten von Amerika: President, Professor *Albert A. Stanley*, Ann. Arbor, Michigan.
Vice President, Dr. *Frank Damrosch*, New York City, 181 West 75th Street.
Treasurer, Professor *Waldo S. Pratt*, Hartford, Conn.
Secretary, Dr. *O. G. Sonneck*, Library of Congress, Washington, D.C.
Prof. *Geo C. Gow*, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y., College Ave.

Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft.

Basel: Münsterorganist *Ad. Hamm*, Bachletten 18, Vorsitzender. — Professor Dr. *Karl Nef*, Schriftführer. — *Max Boller*, Kassierer. — Oberbibliothekar Dr. *C. Chr. Bernoulli* und Professor Dr. *A. Bertholet*.

Berlin: Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Schlachtensee, Villa Klara, Ehrenvorsitzender. — Professor Dr. *Johannes Wolf*, Friedenau, Illstraße 9 I, 1. Vorsitzender. — Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, W. 50, Augsburgerstraße 45, 2. Vorsitzender. — Kgl. Bibliothekar Dr. *Hermann Springer*, Schöneberg, Tempelhoferstraße 22, 1. Schriftführer. — Professor Dr. *Max Seiffert*, W., Göbenstraße 28, 2. Schriftführer. — Direktor Professor Dr. *Friedrich Zelle*, Kassenwart. — Bibliothekar *Max Schneider*, W. 35, Schöneberger Ufer 31 III, Musikwart. — Geh. Regierungsrat Prof. Dr. *M. Friedländer*, Direktor Prof. Dr. *Albert Kopfermann*, Dr. *H. Leichtentritt*, Dr. *W. Wolffheim*, Beisitzer.

Dresden: Geh. Regierungsrat Dr. *Ermisch*, Direktor der Kgl. Bibliothek, 1. Vorsitzender. — Professor *Richard Buchmayer*, Dresden-A., Werderstraße 26 I, 2. Vorsitzender. — Dr. *Rudolf Wustmann*, Dresden-Bühlau, König-Albert-Allee 11 I, 1. Schriftführer. — Bibliothekar Arno Reichert, 2. Schriftführer. — Buchhändler *Richard Bertling*, Viktoriastraße 6, Kassenwart. — Kgl. Musikdirektor und Kantor der Kreuzkirche *Otto Richter* und Kantor und Organist *Johannes Kötzschke*, Beisitzer.

Dublin: President: *S. Myerscough*. — Secretary, Rev. *H. Bewerunge*, St. Patrick's College, Maynooth.

Edinburgh: President: Professor *Fr. Niecks*. — Secretary: Mrs. *Kennedy Fraser*, 95 A., George Street, Edinburgh.

Frankfurt a. M.: *Theodor Gerold*, Fürstenbergerstraße 216, Vorsitzender. — *Albert Dessoff*, Schriftführer. — *Moriz Sondheim*, Kassierer.

Helsingfors: In Neubildung begriffen.

Kopenhagen: Professor Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, Vorsitzender. — Dr. *William Behrend*, W., Amiciso 2, Schriftführer. — Operarepetitor *S. Levysohn*, Kassierer.

Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schwägrichenstraße 6, Vorsitzender. — Dr. *Arnold Schering*, Kronprinzenstraße 17, stellvertretender Vorsitzender. — *Gustav Borchers*, Oberlehrer und Kantor, Hohe Straße 49, 1. Schriftführer. — Cand. phil. *Walt. Müller*, Zeitzerstraße 15, 2. Schriftführer. — Musikalienhändler *Richard Linnemann*, Dörrienstraße 13, Kassierer.

London: Musical Association (Kartellverein), President: Dr. *W. H. Cummings*, Sydcote, West Dulwich. — Secretary: *T. Percy Baker*, 12 Longley Road, Tooting-Graveney.

Malmö: Fabrikant *C. Claudius*, Vorsitzender. — Domorganist *Preben Nodermann*, Schatzmeister.

München: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, Prinzregentenstraße 48, Vorsitzender. — Professor Dr. *Theodor Kroyer*, Klenzestraße 51, Schriftführer.

Paris: Président, *Ch. Malherbe*, 34, rue Pigalle. — Vice-Président, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Vaneau. — Sécrétaire, *J.-G. Prod'homme*, 11, Avenue des Tilleuls, (XVIII ème). — Trésorier, *L. Laloy*, 26, rue Gay-Lussac. — Archiviste Bibliothécaire, *L. de La Laurencie*, 20 Avenue Rapp. — Membres, *P. Aubry*, 74, Avenue de Wagram & *A. Boschot*, rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.

Warschau: *Heinrich von Opienski*, Nowy-Swiat 41, 1. Vorsitzender. — *Adolf von Guxewski*, Schriftführer und Schatzmeister. — Prof. *M. Surzynski*, Bibliothekar, sämtlich in Warschau. — Propst Dr. *J. Surzynski* in Kosten (bei Posen), Präsident honoris causa; außerdem die Herren: Direktor *B. Domaniewski*, *L. Zahorowski*, Prof. *Roman Statkowski*, *W. R. Kozlowski*, Dr. *S. Ketrzynski*, *J. Rosenzweig* und Prof. *Szopski*, Prof. *Heinrich Melcer*, sämtlich in Warschau.

Wien: Dr. *Erwin Luntz*, VI/2, Gumpendorferstraße 74, Vorsitzender. — Dr. *Robert Haas*, Schriftführer. — Dr. *Adolf Koczirz*, XVIII, Schumanngasse 48, Kassierer.

Satzungen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beschlossen in der Hauptversammlung am 30. September 1904 und 29. Mai 1909.

1. Name, Zweck, Sitz, Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«. Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

A. Publikationen,
B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,

2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und

3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Zulässig sind Veröffentlichungen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache.

Versammlungen bestehen aus Zusammenkünften von Ortsgruppen und Landessektionen und allgemeinen Kongressen.

3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

4. Präsidium, Vorstand.

Das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landessektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen

oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet; es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Zeit der Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der volljährig ist und sich als Mitglied meldet. Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von ℳ 20,— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landessektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zweidrittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert

werden. Ein von Landessektionen gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens drei Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden.

11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen und Landessektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

Beihefte

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Erste Folge.

Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . . ℳ 1,50

Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia ℳ 4,—

Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur . . . . . ℳ 5,—

Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . . ℳ 6,—

Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl . . . . . ℳ 3,—

Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . . ℳ 6,—

Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . . ℳ 4,—

Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik . . . . . ℳ 5,—

Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen . . . . . ℳ 3,—

Zweite Folge.

Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . ℳ 3,—

Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. ℳ 4,—

Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas . . . . . ℳ 2,50

Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart ℳ 3,—

Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin ℳ 2,—

Heft 6. Calmus, Georgy, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller . . . . . ℳ 3,—

Heft 7. Prüfer, Arthur, Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik . . . . . ℳ 3,—

Heft 8. Riesemann, Oskar von, Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges . . . . . ℳ 5,—

Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang XI * Heft 1

Oktober 1909

INHALT

	Seite
L'orchestre des Concerts de chambre au XVII e siècle. Von HENRI QUITTARD (Paris)	1
Corder on Composition	8
Karl Storck's Mozart. Von LUDWIG SCHIEDERMAIR (Marburg a. L.)	13
Georg Philipp Telemann. Von ARNOLD SCHERING (Leipzig)	16
Sommaire du Bulletin français de la S. I. M.	19
Vorlesungen über Musik	19
Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1909/10	20
Notizen	21
Kritische Bücherschau	24
Zeitschriftenschau	28
Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft	36

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1909

Sektionen der Internationalen Musikgesellschaft.

Belgien: Direktor d. Kgl. Konservatoriums, Dr. *Edgar Tinel*, Vorsitzender, Brüssel. 16 place du Petit-Sablon.
Conservateur am Kgl. Konservatorium-Museum, *Ernest Closson*, Schriftführer, Brüssel, 47 Avenue Ducpetiaux.
Hans Taubert i. Fa. Breitkopf & Härtel, Schatzmeister, Brüssel, Rue Coudenberg 54 (Montagne de la Cour).

Dänemark: Professor Dr. *Angul Hammerich*, Vorsitzender, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.
Bureauchef Dr. *William Behrend*, Schriftführer, Kopenhagen V., Amicisvej 2III.
Operarepetitor *S. Levysohn*, Kassierer, Kopenhagen B., Oest n Boulevard 38.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Philipp Wolfrum*, Heidelberg, Universität.

Bayern: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Norddeutschland: Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Vorsitzender, Schlachtensee bei Berlin, Villa Clara.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Max Friedländer*, Schriftf., Berlin, Kurfürstendamm 233.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstraße 28.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, Berlin, Augsburgerstr. 45.
Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. *Rochus Freiherr von Liliencron*, Berlin N., Am Kupfergraben 7.

Südwestdeutschland: Dr. *M. Bauer*, Vorsitzender, Frankfurt a. M., Mendelssohnstraße 56III.
Dr. *Friedrich Ludwig*, Privatdozent in Straßburg i. E., Rupprechtsau, Mengestraße 10.

Sachsen-Thüringen: Prof. Dr. *Hugo Riemann*, Vorsitzender, Leipzig, Keilstr. 1II.
Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schriftführer, Leipzig, Schwägrichenstr. 6.
Professor *Richard Buchmayer*, Dresden. Werderstraße 261.
Hofrat Dr. *Aloys Obrist*, Weimar, Am Horn 3.
Professor Dr. *Hermann Abert*, Halle a. S., Richard Wagner-Str. 33.

Frankreich: Président, *Ch. Malherbe*, 34, rue Pigalle. Vice-Président, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Vaneau. Sécrétaire, *J.-G. Prod'homme*, 11, Avenue des Tilleuls, (XVIII ème). Trésorier, *L. Laloy*, 26, rue Gay-Lussac. Archiviste Bibliothécaire, *L. de La Laurencie*, 20, Avenue Rapp. Membres, *P. Aubry*, 74, Avenue de Wagram & *A. Boschot*, rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.

Großbritannien u. Irland: »English Committee of the International Musical Society«.
President, Sir *Alexander Mackenzie*, Royal Academy of Music, London.
Vice President, Dr. *W. H. Cummings*, Sydcote, West Dulwich.
Members, Sir *Hubert Parry*, Bart., Sir *Frederick Bridge*, Sir *Charles Stanford;* MM. *Bantock*, *Dent*, *Edgar*, *Hadow*, *Littleton*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Myerscough*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*. — Treasurers, *Breitkopf & Härtel*, 54 Great Marlborough Street, London.

Italien: (Associazione dei musicologi Italiani) Präsident: Professor *Guido Gasperini* in Parma.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag, Laan van Meerdervoort.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *Guido Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Rußland: In Bildung begriffen.

Schweden: *C. Claudius*, Vorsitzender, Malmö.
Tobias Norlind, Schriftführer, Tomelilla.

Schweiz: Kapellmeister *Hermann Suter*, Basel.

Spanien: Académico und Professor *Felipe Pedrell*, Barcelona, Aragón 282.

Vereinigte Staaten von Amerika: President, Professor *Albert A. Stanley*, Ann. Arbor, Michigan.
Vice President, Dr. *Frank Damrosch*, New York City, 181 West 75th Street.
Treasurer, Professor *Waldo S. Pratt*, Hartford, Conn.
Secretary, Dr. *O. G. Sonneck*, Library of Congress. Washington, D.C.
Prof. *Geo C. Gow*, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y., College Ave.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Elfter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

L'orchestre des Concerts de chambre au XVIIe siècle.

Il est peu de musiciens et moins encore, peut-être, de simples amateurs, qui, parvenus, au seuil de la vieillesse, ne croient devoir se lamenter tant soit peu sur la corruption du goût et la décadence manifeste de l'art qu'ils ont cultivé toute leur vie. Indifférents, sinon hostiles, aux tentatives et aux recherches de leurs contemporains plus jeunes, ils sont prompts à critiquer leurs efforts. Ils ne veulent voir dans la transformation des formes, condition essentielle de la vie, que la ruine des bons principes et le mépris des antiques et nécessaires disciplines. Embelli du souvenir de leur jeunesse évanouie, le passé leur paraît volontiers avoir marqué le terme d'une évolution qui ne saurait être dépassée sans péril.

L'artiste à qui j'emprunte les pages que je me propose de signaler ici n'a pas échappé à ce travers. Quand il commençait la rédaction de son curieux ouvrage: *Musick's Monument or a Remembrancer of the best Practical Musick both Divine and Civil that has ever been known to have been in the World*, Thomas Mace, clerc du Trinity-College de Cambridge, luthiste excellent et docte musicien n'était plus un jeune homme. Né à Cambridge vers 1619, il avait 52 ans, alors qu'après la Noël de 1671, il en écrivait les premières pages et 56 quand il obtenait la licence d'imprimer, le 5 mai 1675. (L'ouvrage paraissait l'année suivante.) En composant cette manière d'encyclopédie musicale, à peu près entière consacrée à la gloire du luth en quoi, pour lui, se synthétise en quelque sorte presque toute la musique autre que celle de l'église, il n'entendait pas du tout magnifier l'art que son temps pratiquait avec le plus d'amour. Au contraire. S'il aborde les généralités esthétiques (ce qui lui arrive de temps en temps), sa voix, mélancolique et grondeuse, se plaît, non sans humour, à mettre la jeunesse en garde contre les dangereuses séductions d'une mode frivole, dont le moindre danger n'est pas de faire oublier les splendeurs autrement hautes d'un temps révolu dont il a gardé le souvenir attendri.

Le livre de Mace est assez connu. Qu'il suffise donc de rappeler que l'auteur l'a divisé en trois parties, d'ailleurs fort inégales. La première est

consacrée à la musique religieuse, dans les paroisses ou les cathédrales, et aux meilleurs moyens d'obtenir partout une exécution satisfaisante de la psalmodie et des psaumes. Vient ensuite un ample traité du luth avec de nombreuses pièces notées. C'est la part de beaucoup la plus considérable. Elle se complète d'un appendice consacré au théorbe et à une sorte de double-luth, de l'invention de l'auteur, le «Dyphone» aux cinquante cordes réunissant en un seul corps le théorbe et le luth ordinaire. Enfin, en troisième lieu, un chapitre est réservé à la Viole: «*The third Part, concerning the Viol and Musick in general*». C'est là qu'en critiquant les usages de son temps Mace nous expose, en grand détail, ses idées sur l'organisation des concerts et la bonne présentation des pièces instrumentales à plusieurs voix. Pour l'interprétation correcte de la musique de la fin du XVIe siècle et du commencement du suivant, il n'est pas sans intérêt de se pénétrer de ce qu'il en dit.

Comme les concerts de violes, surtout en Angleterre, où cet instrument était particulièrement cultivé [1]), formaient alors presque tout le répertoire des concerts d'instruments, il est assez naturel que Mace ait choisi cet endroit pour exposer ses reproches et rappeler ses souvenirs du vieux temps. La viole, «généreuse, enjouée et héroïque, comme il dit, cet instrument si excellent et si admirable» qui mérite d'être placé immédiatement après le luth incomparable», lui fournira l'occasion qu'il souhaitait.

C'est elle, écrit-il, qui me servira tout d'abord d'exemple pour montrer comment de nos jours on fait injure à la musique, et vraiment avec trop d'exagération ... Si un artiste a composé une pièce (je suppose) à 3 parties, à 4, à 5, à 6 ou davantage, est ce qu'il n'est pas raisonnable, — tout à fait raisonnable —, que toutes ces parties puissant être également entendues? Personne, assurément, n'ira raisonnablement contredire à cela.

Alors quel dommage ne cause-t-on pas à de telles compositions en les exécutant sur des instruments inégalement rassemblés et mal proportionnés en nombre? Par exemple, une seule petite basse de Viole, au son maigre, contre deux ou trois violons: alors qu'en bonne raison on penserait plutôt qu'un seul violon équilibrerait très convenablement deux ou trois basses de viole de qualité ordinaire, telles que vous en rencontrez dans les concerts tous les jours.

C'est là un exemple banal de la pratique inconsidérée d'aujourd'hui. On objectera qu'on emploie simultanément un clavecin ou un orgue. Mais quoi? Est-ce que, sur le clavecin ou l'orgue, les basses et les dessus ne sont pas de force égale? L'inégalité de l'ensemble ne va-t-elle donc pas demeurer la même? Supposons que vous recourriez à un Théorbe: la disproportion restera pareille. L'éclat criard des violons n'en écrasera pas moins tout le reste.

Encore ai-je supposé une disposition dont le manque d'équilibre n'est que peu de chose à côté de ce que j'ai entendu et de ce qu'on essaye sans crainte tous les jours dans l'exécution. Six violons, ou bien dix, ou vingt, ou plus encore se réunissent en une somptueuse assemblée, avec à peine la moitié de basses, tandis que, comme je viens de le dire, il serait raisonnable, plutôt, qu'elles y fussent les plus nombreuses.

Je le déclare donc: si ce n'est pas là faire grand tort à la fois à la musique, au compositeur et à son œuvre, que les esprits judicieux en décident!

Pourquoi écrire de la musique à plusieurs parties, si ce n'est pour qu'on les faisse entendre?

Mais je vous demande bien pardon: je l'avais oublié. Telle est la mode.

1) «... Ce grand Farabosco, Italien, en a apporté [de la viole] le premier l'usage aux Anglois qui, depuis, ont surpassé toutes les nations.» (Maugars, *Response à un Curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*, 1639.)

Ces récriminations contre l'orchestre naissant, essayant alors ses premières forces, font songer à celles que, cinq ou six ans plus tard, La Fontaine allait formuler dans l'*Epitre* bien connue à *M. de Nyert.* Le fabuliste supportait impatiemment, lui aussi, le fracas — bien modeste pour nous — de la musique instrumentale de l'opéra de Lully.

Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.

Mais ses regrets ne vont pas aux mêmes objets. C'est l'air, simplement dit par «une voix tendre» aux doux accents du théorbe, comme jadis, qui excite son enthousiasme. Mace, plus musicien, déplore l'abandon d'un art plus complexe et plus fort.

Sachez, dit-il, qu'en mon jeune temps nous avions une musique du choix le plus exquis et le plus rare, aussi bien pour l'excellence de la composition, la piquante fantaisie et la verve mélodique, que pour la convenance et la perfection de l'exécution.

Pour la musique grave, nous avions des fantaisies à 3, 4, 5 et 6 voix avec l'orgue, entremêlées de quelques pavanes, allemandes, airs agréables ou solemnels. Tout cela constituait des récits si manifestement pathétiques, des discours d'une si sublime rhétorique, une argumentation si fine et si subtile si étroitement en rapport avec les facultés de l'âme et le l'esprit les plus secrètes et les plus intellectuelles que pour les définir comme il siérait à leurs mérites, il n'y aurait pas dans le langage de termes assez forts ... C'est grande pitié que peu de gens rendent encore justice à cet art et plus grande encore que si peu, seulement, le connaissent!

Et l'enthousiaste musicien cite avec respect les noms de quelques uns des anciens et excellents compositeurs, trop vite oubliés et tout à fait négligés du temps présent: Alfonso Ferabosco, Mr John Ward, Mr Lupo, Mr White, Mr Richar Deering, Mr William Lawes, Mr John Jenkins, Mr Christopher Simpson, Mr Coperario et un certain Monteverde, «fameux auteur italien.»

Toutes ces belles choses étaient exécutés sur des violes d'un juste module et également disposées en nombre, si exactement montées de cordes, accordées et jouées qu'il n'y avait pas une partie qui pût faire tort à telle autre. Mais au contraire (selon que la composition le requerrait), par intervalles chaque partie amplifiait et faisait valoir le reste. L'orgue, impartialement, s'accordait doucement et délicatement avec tout l'ensemble.

Maintenant une mode nouvelle a fait disparaître tout cela pour mettre en place autre chose. Ces nouveautés, je le confesse, font un plus grand bruit: mais quelle était, des deux modes, la meilleure j'en laisse le jugement aux gens judicieux.

Ces concerts n'étaient pas toutefois exclusivement consacrés à la musique d'instruments. Les voix, accompagnées à l'orgue ou au théorbe, y figuraient avec honneur. Ce qu'estimaient le plus les amateurs de ces temps révolus, c'était la musique religieuse grave et solennelle: par exemple, dit Mace, le *Gloria Patri* de Deering, ou ses motets latins.

Mais si l'on souhaitait une musique plus mélodique, plaisante, vive et légère, les compositions exquises et choisies à 2, 3 ou 4 parties ne manquaient pas. Ces pièces, on ne les accompagnait point à l'orgue (comme beaucoup encore aujourd'hui, ont coutume, mal à propos, de le faire) mais au clavecin. Et plus convenablement encore et beaucoup mieux, avec la *Pédale,* instrument alors connue depuis peu. Selon mes renseignements, l'inventeur en fut un Mr John Hayward de Londres. Et c'est un instrument tout à fait excellent, qui laisse bien loin derrière lui toute sorte de Clavecin ou d'Orgue (j'entends pour le concert ou la chambre) ...

Qu'était cet instrument merveilleux? Une sorte de clavecin dont on pouvait modifier et graduer les sons au moyen de pédales appropriées. Quatre de ces pédales (deux pour chaque pied) se combinant ensemble permettaient de produire des effets de *piano* et de *forte* et aussi quelques variétés de timbres. Mace en possédait un, par exemple, où se trouvaient 24 combinaisons (*varieties*), dont un jeu de Théorbe. Il ne se lasse point de louanger l'admirable douceur et la piquante originalité de ce «Pedal», lequel ne paraît point différer essentiellement des grands clavecins à plusieurs claviers et à jeux variés construits dans les Pays-Bas dès les premières années du XVIIe siècle[1]). Mace insiste avec abondance sur le soin que les anciens musiciens prenaient d'assortir, en nombre convenable, des violes de modules et de qualités pareils, de telle sorte qu'aucune partie n'ecrasât les autres et que toutes fussent bien mises en valeur. Ces précautions minutieuses contrastent avec l'impertinence des modernes. Eux, par amour du bruit, font exécuter avec 10 ou 20 violons quelque air tout simple à deux ou trois parties: une courante, une sarabande, un branle ou «autres pareilles balivernes».

Ce qui est mieux fait, observe-t-il, pour déchirer les oreilles d'un honnête homme et lui emplir la cervelle de billevisées que pour lui aiguiser et lui tempérer l'esprit en élevant ses sentiments vers le bien ... Maintenant, je le crains, quelque viendra me dire: ‚Mais moi, j'aime par dessus tout cette nouvelle musique!' Oui, comme un enfant qui se délecte au son d'une cliquette ou d'un chalumeau d'avoine, tout simplement parce qu'il n'a jamais rien entendu de meilleur!

Ayant ainsi suffisamment médit de la musique telle qu'on la pratiquait autour de lui, Mace se fait fort, pour peu qu'on le veuille écouter, de rétablir l'art en sa splendeur antique. «Et maintenant, dit-il sans excès de modestie, je vais vous donner quelques indications qui permettront d'organiser et de maintenir le concert le meilleur qui se puisse imaginer». Voyons donc comment il faut s'y prendre.

Pour ne rien négliger, il convient de s'inquiéter tout d'abord du choix du local où le concert aura lieu. Avoir une salle de musique parfaite est de grande conséquence. Dans un appartement mal commode, encombré, trop meublé, les instruments ne paraissent pas la moitié de ce qu'ils valent. La musique est troublée s'il y a trop de monde et les artistes, mal à leur aise, ne peuvent bien montrer ce qu'ils savent faire.

---

1) Mersenne parle à diverses reprises de ces instruments et de leurs jeux: «... Le jeu commun qui est le fondement des autres peut être appelé *jeu fondamental*, auquel on adjouste quelquefois un semblable jeu à l'unisson on un autre à l'octave afin de le rendre plus rempli d'harmonie ... L'on peut encore adjouster un autre jeu de Tierce ou de Quinte dont les uns pourroient avoir des chordes de luth et les autres de leton ou d'acier ...» Et plus loin: «Il semble que ceux de l'autre siècle n'ont point eu de Clavecin ni d'Espinette à deux ou plusieurs jeux comme nous en avons maintenant, à quatre jeux et quatre rangs de chordes que l'on nomme *Endisharmoste*, dont le plus grand répond au 12 pieds de l'Orgue ... soit qu'ils n'aient qu'un clavier ou qu'ils en aient deux ou trois ...»

Une lettre de la Barre à C. Huygens, du 15 octobre 1648, mentionne un facteur français, Hesselin, qui fabriquait des clavecins à deux claviers «non pas à la mode de Flandre qui ne jouent que les mesmes chordes mais differens en ce que ceux-ci font sonner différentes chordes sur chaque clavier.» Ces instruments se vendaient 200 écus, dans leur nouveauté. Le prix diminua plus tard.

La «Pedale» de Mace valait a peu près autant: 20 livres sterling à l'ordinaire. Mais il en cite de plus chères. Sir Robert Bolles, qu'il avait eu pour élève à l'Université de Cambridge, en possédait deux, l'une ayant coûté 30 livres et l'autre 50.

Les auditeurs eux-mêmes ne goûteront pas une satisfaction complète s'ils sont trop serrés et mal placés: outre l'inconvenance qu'il y a à voir quelquefois des personnes de qualité confondues et pressées dans la foule d'auditeurs de petite condition.

Pour remédier à ces inconvénients divers, Mace trace le plan d'une salle de concert idéale. Une chambre carrée de six yards de coté où se tiendront, seuls, les exécutants: sur chaque face trois galeries séparées, celle du milieu un peu plus large que les autres et toutes profondes de trois yards. C'est là qu'on placera les auditeurs, par catégories. Et Mace estime que ces douze galeries pourront contenir deux cents personnes. On peut d'ailleurs augmenter les proportions de l'ouvrage si la salle est destinée au grand public. L'édifice s'élevera dans un site agréable, loin de l'eau, des ombrages trop touffus et surtout loin du bruit. La chambre des musiciens sera voutée (les galeries aussi, s'il se peut), construite sur un rez-de-chaussée et le plancher en devra être plus élevé que celui des galeries. Pas d'ornements, de tentures, de sculptures qui pourraient nuire à la diffusion du son. Les murs seront lambrissés simplement. Dans ce lambris, à travers les parois qui séparent la salle des galeries, s'ouvriront des ouvertures par où la musique parviendra jusqu'aux auditeurs, isolés dans leur compartiment. Ces ouvertures assez larges dans la chambre des musiciens (un pied carré environ) se retrécissent graduellement. Dans les galeries, elles débouchent avec, à peine, la largeur d'un doigt. Et Mace d'assurer que, quelque douce que soit la musique, elle arrivera, très distinctement, jusqu'aux dernières places des galeries par cet étroit passage. En tout cas, les auditeurs ainsi parqués, ne risqueront pas les distractions.

Il s'agit maintenant de fournir d'instruments convenablement choisis la salle centrale où les musiciens seuls auront accès. C'est dans la disposition de cet ensemble que les préférences de Mace vont se revéler. Nous y discernerons les proportions qu'il convient de donner au groupe des exécutants pour que la sonorité soit la plus juste et la meilleure possible.

Il y faut d'abord un orgue. On ne le placera point à un bout de la salle, contre un mur, ainsi qu'il est d'usage. Au contraire l'orgue, en guise de table, s'installera au milieu de la pièce: «Car il est là comme un ami fidèle qui assure l'unité et soutient constamment l'ensemble. C'est une manière de pierre de touche pour éprouver toute chose, et particulièrement l'accord parfaitement juste des instruments.» Ainsi placé, il sera mieux entendu des exécutants qui l'entoureront. Car, dans la musique d'ensemble, il ne doit point dominer mais se fondre dans la symphonie.

De cet orgue idéal, Mace donne le plan et le devis. C'est une caisse rectangulaire de 7 pieds 5 pouces de long, de 4 pieds trois pouces de large, de 3 pieds 3 pouces de haut. Il n'y a qu'un seul clavier, sans pédalier bien entendu. On sait que l'usage du clavier de pédales ne pénétra pas en Angleterre avant la fin du XVIIIe siècle. Sept jeux en tout composent l'orgue: 1^{0} *Open diapason* (8 p.); *Principal* (prestant 4 p.); *Fifteenth* (2 p.); *Twelfth* (3 p.); *Two and Twentieth* (1 p.); *Regal*; *Hooboy*. L'union de ces deux jeux d'anches réalise le jeu de *Voice humane*.

Ce qu'il y a de plus original dans cet orgue, c'est la disposition du panneau qui forme la table de dessus. Dans cette table sont découpées huit ouvertures en forme de pupitre qui peuvent s'ouvrir et se fermer à volonté. Lève-t-on ces pupitres qui, fixés par un ressort, peuvent alors servir à sou-

tenir les livres de musique des exécutants, les huit ouvertures sont, dans le panneau, grandes ouvertes. Et la sonorité de l'orgue s'accroît d'autant. Ces pupitres, en somme, remplacent les jalousies mobiles d'une boite expressive.

Quand tous sont rabattus, le son de l'orgue, remarque Mace, devient très doux et très discret, fort propre par conséquent pour l'accompagnement du concert. Chaque pupitre relevé ajoute un peu plus d'éclat, comme si l'on tirait un nouveau jeu. Si tout est ouvert, l'orgue est de la force d'un petit instrument d'église, beaucoup trop brillant et trop vigoureux pour figurer dans l'ensemble. Grâce à cette disposition ingénieuse, on peut donc régler l'intensité du son avec une facilité parfaite.

Comme l'orgue (nous l'avons vu) ne saurait convenir à toute musique indifféremment, il va sans dire que, dans la salle de concert, de trouvera aussi un de ces clavecins perfectionnés (*Pedal*) dont Mace a déjà vanté l'excellence.

Votre Pédale, votre Orgue étant ainsi disposés, il vous faut maintenant songer à garnir vos armoires de bons instruments.

Un excellent jeu de violes, bien complet, est la première chose à trouver et la plus nécessaire:

Elles seront six en nombre. C'est à savoir: deux basses, deux ténors et deux dessus; toutes bien exactement proportionnées et appareillées.

Il importe que ces six violes, s'il se peut, soient du même facteur. Et d'un ancien maître, ajoute Mace qui cite différents noms des meilleurs: Aldred, Jay, Smith, Bolles, Ross. Car l'âge augmente singulièrement la bonté des instruments. Le bois, la colle, le parchemin, le vernis perdent avec le temps leur aigreur, leur dureté et leur sécheresse et peuvent alors vibrer librement et se laisser pénétrer par l'air «qui est la vie de toutes choses, qu'elles soient animées ou inanimées».

Si l'on ne peut se procurer un jeu complet de la même main, il faut tâcher d'assortir les six violes le mieux possible pour la forme, le bois, la couleur et surtout la taille.

Que vos basses soient d'un large patron. Quand aux dessus, il les faut de telle taille que les cordes, depuis le chevalet jusqu'au sillet, aient juste la moitié de la longueur de celles des basses. Puisque les dessus sont accordés à l'octave de la basse, il convient que leurs cordes soient plus courtes de moitié. Car la moitié d'une corde donne son octave.

Quant aux violes-ténors, leur longueur de cordes sera exactement celle qu'il y a (sur les basses) du chevalet à la touche marquée *F* [sur le manche en tablature, et qui donne la quarte de la corde à vide]. Comme ils sont accordées une quarte au dessus des basses, cette longueur leur convient.

Si peu amateur qu'il semble avoir été des violons, Mace n'entend pas les bannir tout à fait de la musique. Il leur réserve une place chez lui, mais à la verité, chichement mesurée.

... Il faut aussi tenir en réserve une paire de violons pour le cas où il y aurait à exécuter quelque musique extraordinairement joyeuse et gaillarde. Mais ne vous en servez jamais sans prendre cette précaution: assurez-vous qu'ils trouveront une contrepartie assez forte, en augmentant la puissance des basses. Sans cela, les violons étoufferaient le reste dela musique, spécialement la basse. A cette fin, il faudra garnir votre armoire d'une paire de vigoureux théorbes, du grand module. Ils vous serviront d'ailleurs aussi pour les concerts de musique vocale, à quoi cet instrument est naturellement propre.

Et maintenant, pour que votre assortiment soit tout à fait complet, ajoutez à

tout cela trois *Lyro-violes* de bonne taille. Il y a beaucoup d'admirables choses, pour ce genre d'instruments, écrites par nos meilleurs maîtres, soit en concert, soit pour 2 ou 3 Lyro-violes.

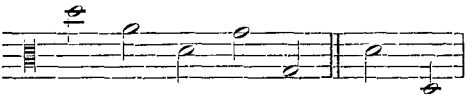
Que ces Lyro-violes soient d'une qualité de son robuste et brillante. Car, en concert, elles ont souvent à dialoguer avec le Dessus (de viole), en imitation ou même en prenant la place de cette partie comme ferait un second Dessus.

Ces instruments seront pareillement d'un très bon usage si les parties de violes doivent être divisées.

On eut aimé que Mace, à propos de ces derniers instruments, fut entré dans quelques détails. Nous ne savons pas du tout ce qu'étaient au juste ces Lyro-violes. D'après le rôle qu'il leur assigne, il est bien évident qu'il ne s'agit pas de la grande *Lyre* ou *Archiviole*, aux 12 ou 14 cordes accordées par quintes montantes et par quartes descendantes (ou inversement). Un tel instrument ne convenait guère à la musique instrumentale. Il n'était propre qu'à soutenir la voix de larges accords se succédant avec une sage lenteur[1]).

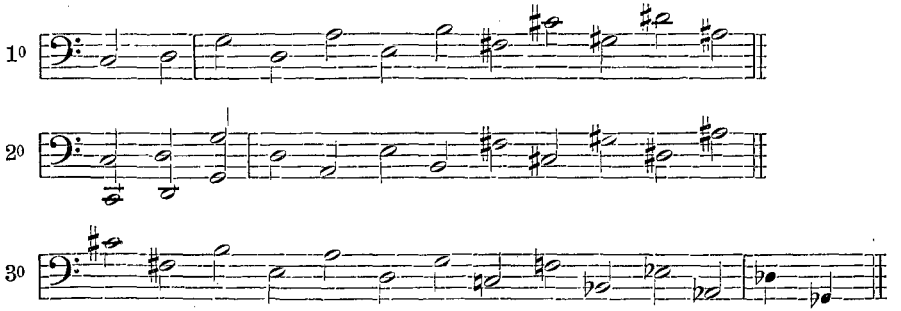
Il est plus probable que la *Lyro-viol* de Mace était fort voisine de la *Lyra da braccio* dont Prætorius nous a donné l'accord et la figure: «Elle est semblable, écrit-il, au Ténor de viole de braccio [autrement dit, au ténor de violon, notre alto moderne]; elle a sept cordes, dont deux sont hors du manche. On peut y jouer des pièces à trois parties (*Tricinia*) et d'autre choses, à peu près comme sur la Cithare . . .»

Ces explications ne sont, pas très claires non plus. Quoi qu'il en soit, voici l'accord de l'instrument:



1) «[La Lyre] . . . n'est pas capable des passages que l'on exécute sur la viole qui sont la vraye image de la disposition de la voix parce que son chevalet est trop plat, ce que l'on fait afin de toucher par accords plusieurs chordes ensemble» (Mersenne). Et ailleurs: «Le son de la Lyre est fort languissant et propre pour exciter à la dévotion et pour faire rentrer l'esprit dans soy-mesme: l'on en use pour accompagner les Voix et les Récits.»

Quelque singulières que puissent paraître les différentes manières d'accorder cet instrument (procédant toujours du même principe) il est facile de voir qu'elles sont toujours bien conçues pour que l'exécutant ait toujours sous la main, avec peu de changements de position, des accords parfaits et des formules de cadences. Voici deux accords de Mersenne (1°, 2°) et celui que donne Prætorius (3°):



Le principe de cet accord est analogue à celui de l'ordre des cordes dans la moderne *Zither* bavaroise ou tyrolienne. Cf. l'article de M. Ch. Maclean (Z. I.M.G., Août-Septembre 1909.)

Il est facile de se rendre compte que, s'il facilite l'écriture en accords à trois parties, il reste assez espacé et assez proche de celui du violon ou de la viole pour ne pas gêner l'exécution des traits et des figures rapides qui se rencontrent dans la musique instrumentale d'ensemble. La forme particulière de l'instrument, presque semblable à celle des violons, la manière dont il était monté ou quelqu'autre particularité lui donnaient probablement une qualité de timbre différente de celle des violes, plus énergique, sans doute et plus brillante. C'est pour cela que Mace lui aura fait place dans ce groupe d'instruments choisis qui lui paraissent les seuls dignes d'un vrai musicien et dont la réunion judicieuse prépare, comme il le dit, «un divertissement qui ne sera pas indigne du plus grand prince de la terre».

Paris. **Henri Quittard.**

Corder on Composition.

Half a century ago music-composition as a business in England had about the force of an air in the doldrums, quarter of a century ago it became a stiff breeze, now it blows with the violence and also the diffuseness of a whirlwind. Of the resulting musical out-turn, most is certainly but poor stuff: fluent, imitative and meaningless. Only a modicum, when the public have tested it, reaches distinction; and this is invariably the work of men who, whatever their genre, possess an individuality. The enormous over-production coincides with confusion of principles. The situation in fact shows an army of aspirants, exposed to the flutter and distracting allurements of a dis-oriented age. A proportionate responsibility rests on those who have to act as mentors to the first steps. Of composition-masters in England the chief are Stanford at the Royal College of Music (IX, 117, Dec. 1907), and Frederick Corder at the Royal Academy.

To judge by his latest book on "Musical Composition" (see Bücherschau), Corder's teaching-policy is eclectic. In any case, it is founded on perfect musicianship and a large fund of information. Born 1852, he entered the Royal Academy in 1873, and in 1875 took the much-prized "Mendelssohn Scholarship" of the United Kingdom, studying therewith 4 years under Ferd. Hiller at Cologne. As orchestral, operatic, and general composer, he is one of the most distinguished. His last orchestral work was noticed at X, 271, June 1909. Author of translation-librettos for Wagner-operas, and apart from this a "concealed poet". His writings on music (see VII, 29, Oct. 1905 for book on Orchestration) are pervaded by an apparently irrepressible vein of caustic humour; in effect a scorn of foolishness and ignorance, an interesting petulance and spleen; the whole made attractive by its cleverness and its transparent want of malice.

Present book is no text-book of formal study (for the technical course of the Royal Academy, see IX, 171, Jan. 1908). It is rather an emporium of shrewd observations on the general processes of composition, distributed over a series of heads: — (a) How to write a song; (b) The short pianoforte piece; (c) Extension of melody; (d) Themes in general; (e) Plurality of subjects, form and development; (f) Climax and coda; (g) Slow movements, scherzos, etc.; (h) Pieces with only one subject; (i) The technique of emotion; (j) Of resources, originality, and concluding remarks; (k) Exercises on each chapter. A prevalent process in the book is to teach by pointing out this

or that defect in great, or at least well-known, composers; for whom Corder is not a whit less sardonic than for smaller fry. No precedent is known for a work of this class, and it is impossible to analyse it other than by quotation and extract.

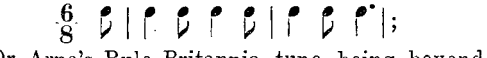
William Crotch (1775—1847) defined composition as "the art of avoiding full closes". Then "Tristan and Isolda" is the most typical of all composed works, for from first bar to last there is not a full close in it; and the XVII century church "Services" are mere musical protoplasm, for they have a full close at about every second bar. Corder substitutes the term "naturalness" for full closes, and defines as follows: —

"Musical composition is the art of building musical phrases — portions of melody — into periods of greater extent than is natural. The laws governing the structure of a symmetrical melody, or tune, are so simple that they may be acquired almost intuitively; but to construct music of greater scope than this requires conscious labour and considerable technical knowledge. Composition is as much a constructive art as joinery or architecture and must therefore be practised consciously until long use and experience enable us to exercise our painfully acquired powers sub-consciously. Yet nearly everyone begins with a vague idea that he has only to turn his eyes up to heaven, like a prophet in a picture, to be delivered of a musical work complete in all its parts. I would advise a perusal of Edgar Allen Poe's fine essay on The Philosophy of Composition as the most effectual antidote to this pernicious delusion. It is only possible for the long and highly trained expert to dispense with the search-light of ratiocination, and it is very doubtful whether even he gains anything by so doing. But it is in the nature of the person of feeling to want to do everything by unbridled impulse, as it is in the nature of the intellectual person to love to fill up a form. The real artist — a combination of the two — reasons out his work first; then, having fashioned it in the rough, he re-writes and re-writes until the bare bones are quite hidden. I am aware that cold intelligence and hot enthusiasm are two oddly matched steeds for the chariot of Phoebus Apollo, but they must be taught to go in double harness, neither leading, but side by side and mutually helpful. . . . In order to be a musician the ear must be taught, first to recognize time and the irregular patterns of notes in time which we call rhythm, secondly to appreciate the relative pitch of notes (not necessarily the absolute pitch), thirdly to analyze combined sounds, fourthly to retain the memory of music just heard while listening to fresh sounds and anticipating coming ones. That such powers are possible to the ordinary ear without special gifts I affirm most emphatically, and can produce ample evidence of the fact."

Corder finds the following faults invariably present in the compositions of beginners, and he has had as great experience as anybody in England: —

"1. Poverty of resource in melody. In a song the phrases are too even and stiff; the notes know not when or why to rise or fall. In an instrumental piece there is seldom any melodic phrase that is not repeated to weariness instead of being continued or contrasted with another. The cure for this is to practise making continuations to given melodic fragments.

2. Poverty of resource in rhythm. The most prevalent fault of all. The simple anapaestic, iambic or trochaic sequence of accents once started is pursued in the same note-values instead of employing expansions or contractions. Given such a line as When Britain first at Heav'n's command, the amateur could never conceive of any other setting than



such a rhythm as Dr. Arne's Rule Britannia tune being beyond the scope of his invention. Yet a study of rhythm will presently disclose to him the unsuspected

truth that, save in hymn-tunes and very simple airs, it is best not to set words in their actual metre.

3. Poverty of resource in harmony. People rarely learn by instinct more than the sound of the tonic chord and the dominant seventh; both only in the root position. The ear then has to be deliberately taught to recognise the sound of other chords, and especially the good and possible successions of inversions. When a student can hear how his bass goes he is already half a musician. This learning harmony, as it is styled, is the part of musical technique most studied, but it seldom goes far enough. To know the possible resolutions of the discords is only half the matter; a composer must know how to invent long progressions of chords tending to a given point.

4. Poverty of resource in counterpoint, or part-writing. This shuts out the amateur from all concerted music save the rudimentary Anthem and Part-song, which are merely pianoforte harmony set to words.

5. Total ignorance of how to build up musical periods when these are not controlled by words — i. e. of instrumental music in other than the dance form. The art of averting a cadence and of extending a phrase, these are the most vital, because unnatural resources in our art. Here analysis of existing works is of great assistance, but it is of little use studying the old masters, however great, for this purpose. It is a question of acquiring the current idiom, and the student will find it therefore more helpful to dissect the music of Tschaikowsky or Wagner than that of Mozart or Beethoven."

Here is what he says of square rhythms. Haydn undoubtedly owed his freedom in rhythm, and hence a great part of his charm, to his Croatian origin: —

"Music in lyric or dance form always presents a certain rigidity of outline, which we may term "eight-bar-ishness", an inherent weakness which Schumann, Grieg and their many imitators have seldom made the slightest attempt to overcome. Yet until the composer has learnt how to overcome it at will, it is useless for him to attempt to write continuous music. The reason why the amateur cannot write a satisfactory large work is because he has only learnt to recognise phrases of two and four bars; the art of going for any required length without a perfect cadence is unknown to him. Amongst the great composers, incomparably the cleverest at dealing with this particular difficulty was Joseph Haydn. It is a great pity that modern taste is so out of sympathy with his music, for it supplies endless examples for the student, which he ignores because the matter and manner are so unattractive to him. I have tried in vain to get students to write Minuets; they are as nonplussed as if one asked them to write a Bamboula. Yet it is just in the Minuet that Haydn's mastery over the technique of rhythm is so strikingly exhibited."

One of the strongest points made by Corder relates to the necessity of breadth in initial subjects: —

"The most important rule of real composition (as distinguished from lyric or dance music) is that immediate repetition, whether of phrase or sentence or period, only weakens instead of helping the structure. That a vast number of pieces contain this weakness is an unhappy fact; that some eminent writers — Schubert and Liszt among them — have never known that it is a weakness is undeniable. The reason why even brilliant composers commit the fault is simply that when one invents a powerful phrase one feels that it will well bear building up into a sentence by bricks-and-mortar methods. And so it would were this all; in a small piece or a dramatic prelude it would be rather a strength than a weakness. But in a piece where development is to form a feature we shall require to break our subject up and mould it afresh by this very device of repetition of phrase. Observe how the working-out parts of Schubert's C major Symphony are weakened

by this fault. Every subject has had its component phrases repeated many times before the development begins and the result is weariness, like that induced by a bad orator who goes over the same ground again and again. The subject which repeats its phrase furnishes only half the proper amount of rhythmical material, besides wasting its chief resource by premature anticipation. How very rarely do you ever find Mozart or Beethoven committing this mistake! On this head the following statistics are interesting. Comparing the number of different rhythmical patterns which appear in the first movements of six famous Symphonies (up to the end of the exposition), and taking into account the respective lengths of the works, we find that

Beethoven's Choral	Symphony	has	18	rhythms	in	160	bars	of	2	time
Beethoven's Eroica	»	»	13	»	»	154	»	»	3	»
Tschaikowsky's Pathetic	»	»	12	»	»	141	»	»	4	»
Mendelssohn's Scottish	»	»	7	»	»	148	»	»	2	»
Schubert's C major	»	»	6	»	»	178	»	»	2	»
Dvorák's New World	»	»	5	»	»	157	»	»	2	» "

The following weighty remarks relate to the ever-present problem of the legitimate growth of sonata-form: —

"We have grown less tolerant of tautology than our forefathers; the repetition of the first part of a movement is seldom practised, and the feeling has now arisen that the recapitulation after development, although necessary, is really more of a hindrance than a help to the design; for if there is any climax in the exposition this cannot be so well attained a second time, especially now that both subjects are in the same key. The aesthetic sense demands the return, but this once accomplished, the remaining in the tonic is distasteful, and the going over old ground seems cheap; a modified and abbreviated recapitulation is therefore more to our taste. This throws a much more important function on the Coda than heretofore; in all modern works this forms the chief climax, the best part of our movement — just as the final cadence is the best part of a song. The finest specimen of this modified sonata form is undoubtedly Wagner's Siegfried Idyll, but many contemporary works exemplify it to a greater or less extent; e. g. the orchestral "tone-poems" of Strauss and the later French composers. To evade pedantic objections it is customary to pretend that such pieces are in a new form; but, as I have elsewhere shewn, there is only one musical form. They are usually dubbed Symphonic Poem or Rhapsody, but the first of these names suggests the weak variation-by-metamorphosis pieces of Liszt and the other the quite shapeless pot-pourris of the same writer".

The following illustrates climax and coda. Indeed Corder has the courage to make the very true remark, that soft endings to loud pieces are always disappointing: —

"In the year 1845 Liszt desired to add to his 14 Hungarian Rhapsodies a 15th, consisting of a transcription of the celebrated war-march by Prince Rakoczy; but hearing that Berlioz had taken the same idea and was going to bolster up his Faust with it, Liszt with characteristic unselfishness laid his score aside, and was with difficulty induced to publish it many years later after Berlioz' death. The difference between the two works is characteristic. Berlioz, with keen dramatic instinct, reserves his working-out for the Coda, which becomes a brilliant battle-scene. Observe how the phrases overlap and press ever closer and closer together. This is a remarkable and almost unique display of craftsmanship on the part of Berlioz. Liszt on the other hand has tried to make a symphonic piece, with a lengthy working-out in the middle, a full recapitulation and then a Coda, which I quote as an example of just what *not* to do. The constant exact repetition of phrases already worn threadbare, the two fatal pauses, which allow all the excitement to evaporate, and the weak last cadence — from mediant 6/4

to tonic — any of these faults would kill the most vigorous of movements, and all the noise of the full orchestra cannot make the last 19 bars of tonic chord into a climax".

At the end the author caps his opening remark as to musical workmanship: —

"I have here achieved the record feat of writing a book on music without once using the word Genius. In the sense in which this word is usually employed it is a myth, though devoutly cherished by the ignorant. The amateur loves to regard the composer as a kind of pump, into which God pours a mystic fluid, called Inspiration, while some one else works the handle. That fluid has no existence: the pump, alas! has".

The opportunity cannot be resisted of extracting detached Corderiana. So profuse is the thought, that these are but a sample-cabinet. He announces a probable further publication with same general object. It is well that the public should enjoy the outcome of his long experience and fine mind: —

"In the composition of anything, whether play, poem, symphony, song, or anything else that can be composed, — get the end first." —— "Any oratorio air, such as If with all your hearts or O rest in the Lord, proves that not only is regular verse unnecessary to a good tune, but that melody is far more distinctive (i. e. rhythmically varied) without this adjunct than with it." —— "It is only possible to give the main interest to the accompaniment when this is orchestral; when voice and pianoforte are pitted against each other the voice must be paramount. Some of Schumann's unsuccessful experiments, such as Das ist ein Flöten und Geigen, or Die alten bösen Lieder, should have shown how impossible it is to make the voice accompany the piano, yet even experienced composers make the hopeless attempt continually". —— "Just lately there has sprung up a craze for ending ballads on the 3rd of the key, the effect of which is to make the last cadence much weaker than all its numerous predecessors. But nobody minds." —— "Musical form, whether on a large or small scale, may be compared to the mathematical expression $a + b + a + x$. For whole movements this may be, and often is, elaborated into $2(a + ba) + c + (a + bt) + ax$. In these two formulas you have all there is to say on the subject of musical form". —— "Mere repetition of a theme, or portion of a theme, even in a fresh key, is not development; it simply weakens the impression. This is the fatal procedure of Liszt, which ruins all his most exalted conceptions. The developments of Schubert, though often built on splendid progressions of harmony, get terribly wearisome through over-insistence on rhythms already done to death". —— "Unless good counter-subjects can be invented, counterpoint is the dullest kind of music that exists". —— "The student who has not his Beethoven symphonies well digested in his brain is unworthy of the name of musician". —— "Where the shape is clearly defined, and one climax stands towering above everything that has preceded it (as in the great Leonora overture for instance), it is said to be a dramatic work. Where a piece goes on in a series of sections of almost equal interest and with no point of salient importance (like most of Schumann's pianoforte music), it is often called poetic work, but the auditor fails as a rule to be much moved by it". —— "The strenuous climaxes of Tschaikowsky are apt to contain more noise than substance, but there is one, in the 1812 overture, that affords a unique instance of huge power attained by a descending passage". —— "Inability to keep away from the low octaves is the chief reason why Schumann and Brahms cannot make their music sound gay". —— "Bach, and next to him Wagner, wrote many splendid movements which were not fugues, but were pervaded by the spirit of fugue". —— "The ordinary variation of the Mendelssohn school is a poor thing. It consists in inventing a

figure of one or two bars, and plastering this on to the original scheme of harmony, so that each variation becomes a miniature (and pointless) étude". —— "A trill on the flute or pianoforte is not really in the least like a bird, nor is an arpeggio like the ocean wave. These things and many like them are puerile conventions, acceptable only to the vulgar". —— "When dance-music is treated symphonically, as in the minuets and rondos of Haydn, the waltzes of Tschaikowsky, the Scottish rhapsodies of Mackenzie, etc., all the resources of musicianship are brought to bear upon expanding the periods, and avoiding the perpetual cadences which stand like five-barred gates in the way of progress". —— "Nowhere is repetition so dreary and wearisome as in a funeral march; the thing itself necessarily verges upon the dull, and the solemn effects lose terribly (like all effects) in the recapitulation". —— "Grieg, by being more Norwegian than the Norwegians themselves, often seems mannered and unnatural". —— "The two best specimens of storm-music ever written, Beethoven's in the pastoral symphony and Wagner's prelude to Die Walküre, are finely constructed movements, and certainly lose no whit of impressiveness from that fact. Music that tries to be only colour can never live". —— "The early works of the great are not always accessible; it is only natural that they should be hidden from the world and destroyed. But it is only too certain that Shakespeare had to learn his alphabet, that Paganini took years before he could play in tune, and that Beethoven wrote as badly in his school-days (in this case we have his exercise-books to prove it) as any Royal Academy student". —— "To be original does not mean that you are to do eccentric things; it only means that by the exercise of superior thought and knowledge you replace stale conventions by newer ones".

Karl Storck's Mozart[1]).

Man weiß nicht recht, zu welchem Zwecke dieses neue Mozartbuch geschrieben wurde. Für ein Volksbuch ist es wohl zu umfangreich, zu wenig übersichtlich geordnet (die Briefe, von denen ganze Seiten mitgeteilt werden, sind in der Drucktype von der Darstellung nicht unterschieden) und zu fehlerhaft abgefaßt. Für die Wissenschaft kann es noch weniger in Betracht kommen. Wir haben hier großenteils ein häufig sogar wortgetreues Exzerpt aus Jahn's Werk vor uns, in das allerdings auch neuere Forschungen, aber durchaus nicht alle, mitverarbeitet wurden. Der Gedankengang ganzer Kapitel ist derselbe wie jener der Vorlage. Eigentümlich berührt es, daß der Herr Verfasser seine Vorlage, die er so ausgiebig benützt, nur selten nennt und selbst die Herkunft wörtlicher Entlehnungen nicht angibt. Einige Stellen mögen immerhin hierher gesetzt werden:

Storck:	Jahn (3. Aufl.):
S. 51: Im vierten Jahre seines Lebens fing sein Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuetts und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren ...	S. 19: Im vierten Jahre seines Alters fing der Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; ...
S. 58: Der große Erfolg ermutigte den Vater zur Reise nach Wien, die am 18. September desselben Jahres angetreten wurde ...	S. 25: Dieser glückliche Erfolg ermuthigte ihn zu einer Reise nach Wien, welche am 18. September desselben Jahres angetreten wurde.
S. 76: Die Formen des italienischen Oratoriums, in denen das Werk gehalten ist, sind dagegen mit vollkommener Sicherheit gehandhabt ...	S. 58: Das Ganze hat den Zuschnitt und Stil der italiänischen Oratorien, deren Formen hier mit vollkommener Sicherheit gehandhabt sind.

---

1) Storck, Karl, Mozart. Sein Leben und Schaffen. Mit einem Bildnis und 2 Schriftproben. 1.—5. Tausend. 8°, 558 S. Stuttgart, Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer.

S. 80: Afflisio war eine Abenteurernatur ...

S. 81: Der Text [der *Finta semplice*] ist freilich in jeglicher Hinsicht kläglich ...

S. 88: ... daß es ... am besten der italienischen Oper gelungen ist, in weitesten Kreisen, gewissermaßen in einem ganzen Volk eine musikalische Atmosphäre zu erzielen ...

S. 91: Die Ehrenbezeugungen und Schmeicheleien, die ihm im Übermaß zuteil wurden, scheinen gar keinen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Er bleibt bei allem ein richtiges Kind und manchmal ein rechter Kindskopf ...

S. 94: ... es hatte sich dann das Gerücht verbreitet, daß er tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen würde, und da war die Kirche so angefüllt, daß zwei starke Männer ihm einen Weg auf den Chor bahnen mußten, wo sie dann wieder eine Viertelstunde brauchten, um an die Orgel zu kommen. Noch ärger war der Andrang in Verona ...

S. 95: Die drei Arien ... hatten auch solchen Erfolg, daß er für die nächste *Stagione* die *Scrittura* erhielt ...

S. 97: Bei der Wiederholung am Freitag ergänzte Wolfgang in das im Hut verborgene Manuskript die wenigen Stellen, die ihm nicht treu im Gedächtnis geblieben waren ...

S. 129: Er [= der Erzbischof Hieronymus] war ein Mann von scharfem Verstand, aber kalt, hart und von rücksichtsloser Selbstsucht erfüllt ...

S. 131: Es steht fest, daß sich der Erzbischof durch große, männlich stolze Erscheinungen imponieren ließ ...

S. 186: Im musikalischen Leben stand als großes Ereignis für den 11. Jan. 1778 die Aufführung von Wieland's »Rosamunde« in Schweitzer's Vertonung bevor ...

S. 217: Aber auch den Verkehr mit Piccini, auf den ihn Grimm immer verwies, beschränkte er auf den notwendigen Höflichkeitsaustausch ...

S. 240: Wolfgang war zu stolz, seine Enttäuschung zu zeigen, setzte sich ans Klavier und spielte das Liedchen: »Ich lass' das Mädel gern, das mich nicht will« ...

S. 242: In Salzburg wurde er mit offenen Armen empfangen. Zu Hause war alles festlich vorbereitet ...

S. 79: Affligio war ein Abenteurer und Spieler ...

S. 84: Diesem kläglichen Text gegenüber ...

S. 115: ... wie die italiänische Musik im Stande war, durch ein reiches, bewegtes, vielseitiges Leben eine musikalische Atmosphäre zu erzeugen ...

S. 118: Bei allen Ehrenbezeigungen, mit denen Mozart überhäuft wurde, ohne daß sie auf ihn einen sonderlichen Eindruck gemacht zu haben scheinen, bei seinen künstlerischen Arbeiten und Leistungen bleibt er ein unbefangener Knabe, klug und lebhaft, zu lustigen Scherzen, auch zu Albernheiten stets aufgelegt, ...

S. 120: Als er Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten, um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde gebrauchten, um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert. Noch größer war der Enthusiasmus in Verona ...

S. 125: Aber das wichtigste Resultat dieser Soiree ... war, daß Wolfgang für die nächste *stagione* die *scrittura* erhielt ...

S. 134: Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang sein Manuskript mit in die Kapelle und verbesserte im Hut einige Stellen, wo ihm sein Gedächtnis nicht ganz treu gewesen war ...

S. 386: Er war ein Mann von scharfem Verstand, aufgeklärt und einsichtig, ... aber eigenwillig und karg, hart und rücksichtslos ...

S. 387: Dazu kam noch die Eigenheit, daß er sich durch große, wohlgebildete Gestalten imponieren ließ ...

S. 454: Das große musikalische Ereignis, welches die allgemeine Aufmerksamkeit rege hielt, war die bevorstehende Aufführung von Wieland's und Schweitzer's Rosamunde ...

S. 527: ... mit Piccinni ... verkehrte er ... höflich, näheren Umgang suchte er weder mit ihm, noch mit andern Komponisten ...

S. 589: »Deshalb setzte sich Mozart flugs ans Klavier und sang laut: Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will«. Mit dieser Abfertigung mochte er seinem Stolz genügen ...

S. 589: Im väterlichen Hause wurde er mit offenen Armen empfungen, alles war sorglich für seine Aufnahme vorbereitet ...

S. 266: [Titelüberschrift] Die Befreiung.

S. 285: Den dramatischen Höhepunkt bilden die Chöre [des *Idomeneo*]. Der erste, der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, erscheint als Doppelchor; beide nur für Männerstimmen, von denen der eine vierstimmige meist in vollen Akkorden von fernher ertönt, während der nähere zweistimmige in bewegten imitatorischen Formen gehalten ist ...

S. 293: Der Vater sah den Sturm kommen und suchte Wolfgang damit zu beschwichtigen, daß der Erzbischof ihn doch offenbar nur deshalb nach Wien habe kommen lassen, um mit seinen Leistungen großzuthun ...

S. 294: In diesem Falle mußte allerdings der Erzbischof doch nachgeben.

S. 687: [Titelüberschrift] Die Befreiung.

S. 669/70: ... Der erste, der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, ist ein Doppelchor, nur aus Männerstimmen gebildet. Der eine, den man von ferne hört, ist vierstimmig, der andere, nähere zweistimmig; jener ist meistens in vollen Akkorden gehalten, dieser mehr imitatorisch ...

S. 689: Der Vater, welcher den Sturm kommen sah, suchte ihn zu beschwichtigen: der Erzbischof habe Wolfgang nach Wien beordert, um mit seinen Leistungen groß zu thun ...

S. 692: In diesem Falle mußte der Erzbischof indessen doch nachgeben.

Diese kurze Auslese, die sich um zahlreiche Beispiele noch vermehren ließe, möge genügen. Ein Kommentar hierzu scheint mir überflüssig. Diese starke Benutzung des Jahn'schen Werkes ohne die entsprechenden Hinweise macht einen um so ungünstigeren Eindruck, als der Herr Verfasser seine eigenen Schriften so genau zitiert. Wer das Vorwort des Buches mit folgender Stelle liest: »So war mein stetes Bestreben, die geschichtlichen Grundlagen von Mozarts Leben und Schaffen aufzudecken, dabei aber alles Geschichtliche nur als Mittel zur Entdeckung von Gegenwartswerten zu nützen«, der macht sich auf eine selbständige historische Leistung gefaßt, wird aber bei der Lektüre arg enttäuscht. Wer sich so eng an ein Werk eines früheren Autors hält, der müßte wohl gleich im Vorwort dies offen aussprechen und dürfte nicht den Glauben aufkommen lassen, als hätte er sich selbst das historische Material erarbeitet.

Abgesehen von dieser merkwürdigen Art von Quellenbenutzung enthält das Buch eine Fülle von Irrtümern und schiefen Auffassungen. Nur auf einige soll hier eingegangen werden. Von der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts hat der Herr Verfasser offenbar keine rechte Vorstellung. Bald verurteilt er im Bausch und Bogen die neapolitanische Oper, bald steht er ihr im Anschluß an Kretzschmar's Forschungen wohlwollend gegenüber. Auf S. 86 heißt es da: »Es waren erst die eigentlichen Südländer, die Neapolitaner, die aus der Oper eine rein formale Virtuosenkunst, ein technisches Schönheitsspiel gemacht hatten.« Auf S. 162 lesen wir: ... »Dazu verhalf dann noch die Unterschätzung der gesamten italienischen Oper, die hauptsächlich dadurch verursacht war, daß eigentlich nur die spätere neapolitanische Oper zum Vergleich herangezogen wurde, daß überhaupt die italienische Opernliteratur des 18. Jahrhunderts unsern Musikhistorikern nur wenig bekannt war. Je mehr in neuerer Zeit diesem Übelstande abgeholfen worden ist, um so höher steigt die Schätzung der älteren italienischen Oper, um so deutlicher erkennt man, daß Morzart's dieser Richtung angehörigen Werke keineswegs den Gipfel dieser Gattung bedeuten.« Auf S. 213 heißt es dann wieder: »Er [= Piccinni] stammte zwar aus dem Neapolitanischen, wo sich für die Oper die völlige Überwucherung des Dramatischen durch Musik vollzogen hatte ...« Auf S. 210 hören wir: »... Man bedenke doch, daß in der italienischen Oper große Teile aus musikalisch völlig belanglosen [sic!] Rezitativen bestanden, daß das Orchester ohne jede selbständige, den musikalischen Gehalt steigernde Bedeutung [sic!] ist.« Ich brauche in diesen Blättern diese Sätze wohl nicht erst ins rechte Licht zu setzen. Aber schon diese Sätze dürften dartun, welch verworrenen Begriff der Herr Verfasser von der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts hat. Hätte er einmal eine Oper Hasse's, Traetta's, Jommelli's u. a. studiert, hätte er nur einmal ein bedeutendes Accompagnato aus jener Zeit gesehen, so wären seine Urteile anders ausgefallen.

Die maßlose Überschätzung Joh. Stamitz', in dessen Instrumentalmusik »mit einem Male der Stil Haydn-Mozart fertig dasteht« (S. 179) wird man dem Herrn Verfasser vielleicht weniger übelnehmen, als die Art, mit der Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« durch ein paar Zeilen abgetan wird. Hätte er die beiden Denkmälerbände, von deren Existenz er nichts zu wissen scheint, aufgeschlagen, welchen Nutzen hätte er für seine Mozartstudien wie für die Beurteilung Holzbauer's und der Mannheimer Oper hieraus gezogen. Auch zu den Bemerkungen des Herrn Verfassers über Gluck's Opernreform, wobei gerade dessen Stellungnahme zu Metastasio übergegangen ist, ließen sich Einwände beibringen. Von der musikgeschichtlichen Bedeutung von Piccinni's »Roland« hat der Herr Verfasser keine Kenntnis. In seinen Ausführungen über das Melodram folgt er den Forschungen Istel's und teilt dieser Kunstform Werte zu, die vor ihr schon in den Accompagnati bedeutender Neapolitaner anzutreffen sind, also schon im Rahmen der opera seria vorhanden waren.

Die Stoffanordnung und die Einschiebsel, die der Herr Verfasser zahlreich einstreut, lassen Bedenken aufkommen. Das Bestreben, innerhalb einer Mozartmonographie nicht allein ein Bild der musikalischen Produktion und des Musiklebens des 18. Jahrhunderts zu geben, sondern auch ein allgemeines Kulturbild zu zeichnen, verdient gewiß Anerkennung. Wir stoßen da auf manche zutreffende und feine Bemerkung, die der Allgemeinbildung des Herrn Verfassers Ehre macht. Aber diese kulturgeschichtlichen Exkurse sind vielfach zu breit geraten und auf einen zu weiten Zeitraum ausgedehnt. Um z. B. den Dualismus in der Musik, den »Kampf zwischen den sinnlichen und seelischen Kräften« zu erklären, geht der Herr Verfasser von den Kulturvölkern Asiens aus, zur Erörterung des »Problems des Melodrams« werden über 16 Seiten benötigt, 35 Seiten handeln als Einleitung des Buches »vom musikalischen Genie und dem Universalstil der Musik«. Wichtige historische Vorgänge sind dagegen öfters stiefmütterlich behandelt, die für Mozart's Entwicklung besonders interessanten Jugendopern und andere Dinge mehr kurz gefaßt und nur im Vorübergehen gestreift.

Das Geburtsjahr Beecké's (S. 176) ist, nebenbei bemerkt, falsch angegeben.

Das Buch ist in Tages- und Musikzeitungen äußerst günstig beurteilt worden. Man traut seinen Augen nicht, wenn man in dem wohl vom Verlag aus den Besprechungen hergestellten Auszug alle die »begeisterten« Worte angesehener Musiker und Musikschriftsteller liest. Haben diese Herren die »wundervolle Arbeit«, wie das Buch genannt wird, auch wirklich gelesen?

Marburg. **Ludwig Schiedermair.**

Georg Philipp Telemann.

Oratorium »Der Tag des Gerichts« und Kantate »Ino«. Herausgegeben von Max Schneider. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. XXVIII.

Mit dem vorliegenden Bande der deutschen Denkmäler wird begonnen, Georg Philipp Telemann gegenüber eine lange aufgeschobene Ehrenschuld abzutragen. Was bisher von ihm neu gedruckt war, bestand zum größeren Teil aus Fragmenten und war kaum geeignet, weiteren Kreisen ein erschöpfendes Urteil über den vielseitigen Mann zu ermöglichen, der in allen Sätteln der Musikübung seiner Zeit gerecht war und bekanntlich internationale Popularität genoß. Auch die beiden hiermit veröffentlichten Werke, Schöpfungen aus Telemann's letzten Lebensjahren 1761 bis 1765), zeigen ihn keineswegs von allen Seiten, genügen aber vorläufig, mit seiner Eigenart vertraut zu machen. Eine oder zwei seiner älteren Passionen, seiner komischen Opern, ausgewählte Kantaten, Sinfonien, Suiten und Sonaten, dazu vielleicht auch das als Vorläufer der Haydn'schen »Jahreszeiten« interessierende anmutige Oratorium »Die Tageszeiten« würden später das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit passend vertiefen helfen.

Telemann's Werke in größerer Zahl herauszugeben oder gar an eine Gesamt-

ausgabe zu denken, wird keinem Kenner einfallen. Denn wenn Telemann auch sicherlich zu den bedeutendsten Musikern des 18. Jahrhunderts gehört und geschichtlich an einer Stelle steht, die uns Kenntnis seines gesamten Schaffens als wünschenswert erscheinen läßt, so fehlen ihm doch die Qualitäten zu einem »ganz Großen«. Ich denke dabei nicht an seine rein musikalischen Fähigkeiten, in denen er den Besten der Zeit nichts nachgab, sondern an das, was eine große künstlerische Persönlichkeit vor einer kleinen auszeichnet: volle, in jedem Augenblick ungeteilte Hingabe des ganzen Ichs an die momentan vorliegende Aufgabe, sei sie noch so klein. Es ist ein ethisches Moment, auf das hier angespielt wird. Die Natur stellt an jeden, den sie mit schöpferischer Potenz beschenkt, die sittliche Forderung, dies Geschenk jederzeit in der besten, dem höchsten Zweck dienenden Weise zu verwenden, es weder zu verschwenden noch zu profanieren. Dieser kategorische Imperativ des großen Künstlers, wie er sich in Schütze's, Bach's, Händel's, Gluck's Wirken so unvergleichlich zeigt, ist bei Telemann anscheinend nur in Ausnahmefällen wirksam hervorgetreten, was aber genügt, ihn auch nur in Ausnahmefällen jenen gleich zu stellen. Durch das Schaffen Telemann's geht ein Spalt, den auch die mildeste Kritik nicht wird verdecken können. Auffallend ist vor allem die Ungleichheit seines Produzierens. Auf ein und demselben Blatte steht Großartiges neben Trivialem, Inspiriertes neben Erhaschtem, Kunst neben Handwerk, und nicht nur in Gelegenheitswerken, sondern auch dort, wo kein äußeres Hemmnis seine Phantasie beengte. Das Maß von Selbstkritik, das er sich gelegentlich mit verdächtigen Worten selbst zuschreibt, darf nicht allzu hoch angenommen werden: das vorliegende Oratorium berechtigt dazu. Selbst den größten Vorwurf, den man gegen ein Talent von Gottes Gnaden erheben kann: Mangel an Fleiß, wird man Telemann in vielen Fällen nicht ersparen können, es wäre denn, daß man multa mit multum verwechselte.

Wer ein unbekanntes Werk Telemann's aufschlägt, muß immer auf Widersprüche dieser Art gefaßt sein. Auch der »Tag des Gerichts«, nach der Feststellung des Herausgebers 1761, also mit 80 Jahren komponiert, enthält solche. Der von Alers herrührende Text fährt das ganze Geschütz hochtönender Worte auf, das nach dem Erscheinen von Klopstock's »Messias« vor allem durch Ramler's Poesien Allgemeingut deutscher Oden- und Oratoriendichter geworden war, hält sich aber noch frei von den Unklarheiten, die in späteren Weltgerichtsstücken (Kühnau, Friedr. Schneider) das Verständnis so unnötig beschweren. Dramatisch wird das Ganze erst dort, wo Christus zum Gericht schreitet, es ist die Stelle, an der auch Telemann mit höherem Fluge einsetzt. Da der Herausgeber in seinem trefflich orientierenden Vorwort vor allem die Lichtseiten der Komposition hervorhebt, mögen hier zur Ergänzung ein paar Worte über das Vergängliche des Werks gesagt sein.

Zunächst die Chöre, die der schwächste Teil des Oratoriums sind. Mit Ausnahme des Lasterchors und des (mehr als dürftig harmonisierten) Chorals, stehen sie, sechs an der Zahl, sämtlich in *D* dur, was bei der geringen Ausdehnung des Ganzen von vornherein unglücklich disponiert erscheint. Vier davon sind Jubelchöre, frisch einsetzende, aber im Verlauf rasch abfallende Sätze. Am besten gearbeitet ist der zweite (S. 40) mit dem jauchzenden Ausruf »O Gott Jehovah« und dem anziehenden chromatischen Mittelsatz, am ungeschicktesten der sechste »Lobt ihn« (S. 108), dessen Doppelfugenembryo »Amen benedeiet« mit Querständen und einer bösen Härte (letzter Takt auf S. 112) Telemann's Flüchtigkeit ebenso bloßstellt wie der in Rondoform abgefaßte Schlußchor mit seinen sorglos hingeworfenen Couplets und wenig schönen Deklamationen. Von dem Schwung des großen Chorbilds »Es rauscht« wird man sich gern hinreißen lassen, auch dann wenn man gewahr wird, daß das Stück mit dem Geiste echten, etwa Händel'schen Chorstils sehr wenig zu tun hat, sondern anscheinend aus einer Skizze für Sopran und Grundbaß hervorging. Als der Plan fertig war, wurden wahrscheinlich die Mittelstimmen so gut es ging (vgl. die Textunterlage des Basses) als Füllung zwischen hineingelegt. Die originelle Instrumentalbegleitung vermag über die

Magerkeit des Satzes nicht hinwegzutäuschen. Ein Meisterstück wie der Lasterchor (S. 77) dagegen hätte jeder französischen Dämonenoper als Zierde dienen können[1]).

In den Arien halten sich Gut und Mittelmäßig die Wage. Die Donnerarie der Vernunft (S. 29), die von fern an Caleb's »Seht die Flamme, wie sie rast« aus »Josua« erinnert, und die temperamentvolle Baßarie der Andacht »Da kreuzen verheerende Blitze« (S. 58) haben ihre Vorbilder in der italienischen Oper und spiegeln denn auch in einzelnen Großartigkeiten die Frische dieser Urquelle wieder. Unter den drei Arien der »Seligen« hat die erste »Ein ew'ger Palm« noch am meisten Saft, die beiden andern aber bleiben bedenklich in der Formelsprache der Zeit um 1720 stecken, mußten also 1761 wohl schon als antiquiert empfunden werden. Man sehe die zwei Takte dürren Zwischenspiels in der Cavata »Ich aber schwinge mich empor« (S. 65) und die spätere schöne Stelle »O Majestät« (S. 66), um zwei weitere Beispiele für Telemann's unerklärliche Doppelnatur zu haben[2]).

Wo Erhabenheit und Pathos Ausdruck verlangen, kann man von Telemann immer Vorzügliches erwarten: so hier in der Gerichtsszene mit den beiden charaktervollen Reden Jesu, und an der Stelle, wo der Chor dreimal sein »Heilig« in feierlich-altertümlichen Harmonien hereinklingen läßt, ferner dort, wo die »Andacht« in begleiteten Rezitativen das Nahen des Weltenrichters verkündet (S. 54) und zur Auferstehung ruft (S. 67). Hier ist es das von innen hervorbrechende Feuer, das plastische Hinstellen packender Szenen, das freie Schalten mit der Form, was jedesmal Anziehungskraft ausübt und zum Studium reizt. Daß die Instrumente dabei unausgesetzt Dekorationsmalerei treiben, hier feiner, dort gröber, lag nicht nur im Zuge der Zeit, sondern war eine alte Neigung der Hamburger Musiker überhaupt.

Die beiden eben genannten Akkompagnatoszenen der »Andacht« weisen den Weg zum Verständnis der Kantate »Ino« (um 1765, nach Ramler), einer jener großen monodramatischen Sopranszenen, die ihren Schwerpunkt in der Entwicklung kontrastierender Leidenschaften haben und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — auch in melodramatischer Gestalt — so beliebt waren. Die »Ino« ist vielleicht das lebensvollste Werk des alternden Telemann, dasjenige, das noch heute ungetrübten Genuß gewährt und echte Inspiration verrät. Möchte man nach dem »Tag des Gerichts« ernstlich Bedenken tragen, Telemann der Gefolgschaft Gluck's einzureihen, so darf man das nach der »Ino« ohne weiteres. Der zarte *D*dursatz (S. 136) mit Violinen und Flöten, der Ino im Reiche der seligen Geister begrüßt, der »Tanz der Tritonen« (S. 146) sind ohne Gluck kaum denkbar. Nach solchen Proben kann man sich Telemann's Andeutung über das im letzten Drittel seines Lebens erfolgte Hineinwachsen in eine neue »Schreibart« recht wohl erklären. Nur ist verwunderlich, warum er diesen flüssigen, melodisch abgerundeten Stil der jüngeren Generation nicht auch schon kurz zuvor im »Tag des Gerichts« anwendete. Auch sind in der »Ino« Einflüsse Hasse's (z. B. in den langgehaltenen Tönen der Singstimme mit darüberhinziehenden Violinmotiven) und Graun's so zum Greifen deutlich, daß in dieser Zeit eine erneute Beschäftigung Telemann's mit diesen beiden Größen anzunehmen ist. An der Ino-Kantate wird sich jedenfalls mancher zu erheben wissen, der minder bedeutende Werke Telemann's vorher unbefriedigt beiseite legte.

Eine Zierde des Bandes bildet das umfangreiche, für eine künftige Telemann-Monographie grundlegende Vorwort des Herausgebers Max Schneider. Es bringt

1) Das *as* im 3. Takte des Alt ist nach Takt 12 zu korrigieren. Das *e* im letzten Takt auf S. 78 wird als Fehler der Vorlage aufzufassen sein, da es durch nichts zu begründen ist und eine häßliche Querstandswirkung zum folgenden ergibt. Auf S. 85 — um es gleich hier zu bemerken — wird 2. Zeile, Takt 3 statt *b* »*h*«; S. 99, letzter Takt der Singstimme und folgender der Violine statt *h* »*d*«; S. 106, 2. Zeile auf der zweiten Silbe von »Gottes« *fis* zu lesen sein.

2) Das harte *e* im Baß des letzten Taktes auf S. 66 darf sicher als Fehler der Vorlage angesehen und in *es* korrigiert werden.

nicht nur eine Menge neuer Feststellungen zur Lebensgeschichte Telemann's, insbesondere aus der Zeit seines Hamburger Wirkens, das hier zum ersten Male aktenmäßige Darstellung erfährt, sondern enthält auch eine Reihe wertvoller Beigaben: den Briefwechsel mit Graun über das Rezitativ (wobei Telemann das mehr melodische Prinzip der Franzosen, Graun das mehr deklamatorische der Italiener vertritt), ein in seiner Schlichtheit rührendes Gedicht Telemann's auf den Tod seiner Frau und ein vortreffliches Porträt des Meisters. Die nach den üblichen Grundsätzen ausgeführte Generalbaßbegleitung erhöht die praktische Brauchbarkeit des Bandes.

Leipzig. **A. Schering.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 août.

Notice historique sur la vielle, par **E. de Bricqueville.**

M. de Bricqueville commence dans ce numéro une étude sur la vielle; il examine d'abord le fonctionnement et la technique de l'instrument, puis son évolution à travers les âges, et les périodes de vogue ou de défaveur dont il a été l'objet.

Un congrès de Chant grégorien, par **A. Gastoué.**

Le congrès tenu aux Sables d'Olonne, du 5 ou 7 juillet, a examiné principalement les questions relatives au chant grégorien, seule musique officielle et rituelle de la liturgie catholique. Les travaux des Bénédictins de Solesmes, leur consécration définitive par le pape Pie X, laissent espérer sa diffusion pratique dans les séminaires, les écoles et les églises.

Le congrès de Vienne, par **J. E.**

Compte rendu de ce congrès, dont tous nos collègues connaissent déjà les échos. M. Ehrbar de Vienne, a bien voulu nous communiquer les photographies des délégués français, prises par lui à Eisenstadt.

Vorlesungen über Musik.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer am Hoch'schen Konservatorium (im letzten Semester): a) Ältere Musikgeschichte, b) J. S. Bach. Im Wintersemester 1909/10: 1. Musikgeschichte von ihren Anfängen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 2. Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der musikalischen Romantik. 3. Musikalische Formenlehre in Verbindung mit Analysen von Meisterwerken.

Lüttich. Am XXI. Kongreß der Vereinigung belgischer Archäologen und Historiker fanden folgende Vorträge statt: Paul Bergmans: 1. Das *Collegium musicum*, das im 16. Jahrhundert in Hasselt gegründet wurde. 2. Von dem Interesse, das die Aufstellung eines allgemeinen Inventariums der alten Musikinstrumente haben würde, die gegenwärtig in den belgischen Museen und Privatsammlungen zerstreut sind. Charles van den Borren: 3. Nachricht über W. Dufay. Dr. Dwelshauvers: 4. Soll die musikalische Form, als Keim der Sonate, wie sie von J.-N. Hamal in seinem op. 1 angenommen ist, als ein Vorläufer der Triosonaten von Stamitz betrachtet werden? 5. Programm für die Forschungen, die in den Musikschätzen der Provinz Lüttich zu machen sind. Dr. Jorisenne: 6. Vergleichung einiger Musiktexte des 15. u. 16. Jahrh. Louis Lavage: 7. Die belgischen Musiker während der Renaissance. 8. Bemerkungen über die Musik im Lütticher Lande im 10., 11. u. 12. Jahrh. F. Mavet: 9. Bemerkungen über eine dem Notker zugeschriebene *Magna vox*. 10. Bemerkungen über eine Motette von Grétry. Vitry-Paris: 11. Nachricht über das Grab von Henry du Mont.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1909/10.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Geschichte d. Musik vom Tode Beethoven's bis zur Gegenwart, mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonie, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Herm. Kretzschmar: Geschichte des Oratoriums, 4 Std.; Einführung in die Musikgeschichte, 1 Std.; Seminar 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Geschichte des neueren Liedes, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Vergleichende Musikwissenschaft, 2 Std.; Grundlagen der Musikästhetik, 1 Std.; Lektüre d. Boëtius, $1^1/_2$ Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Musikgeschichte Englands v. 1500—1750, 2 Std.; Grundzüge der evangel. Kirchenmusik, 1 Std.; Übungen, $1^1/_2$ Std.; Seminar, $1^1/_2$ Std.

Bern. Prof. C. Heß-Rüetschi: Musikal. Formen, 1 Std.; Analyse ausgewählter Werke von Bach, Beethoven. Mozart, Brahms, Wagner, 2 Std.; Evangelische Kirchenmusik.

Bonn. Prof. Dr. L. Wolff: Geschichte der Oper, IV, 2 Std.

Breslau. Vacat.

Cöln. (Handelshochschule) Dr. Gerh. Tischer: Oper und Musikdrama.

Czernowitz. Keine Vorlesungen mehr angezeigt.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Geschichte der Oper bis auf Richard Wagner; Geschichte der Musik in England.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Die Musik der alten Kirche; das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.; Übungen (f. d. theol. Fakultät).

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Geschichte der Oper, 3 Std.; Elemente des gregorianischen Gesangs, 2 Std.; musikwissenschaft. Übungen, 1 Std.

Genf. M. Monod: Esthétique musicale; La musique expressive et représentative, 1 Std.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Beethoven's Sinfonien, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdir. Zingel: Die Musik des Altertums, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Mozart, 1 Std.; J. S. Bach u. sein Zeitalter, 2 Std.; Übungen (über Bach, besonders f. wissenschaftl. Gesanglehrer) 2 Std.; Collegium musicum, alle Tage $1^1/_2$ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung II, 1 Std.; historisches Seminar, 2 St.

Jena. Prof. Dr. H. Dinger (Literatur): Die Kunst des Theaters (Einführung in d. Technik u. d. Stile d. Bühnenkunst mit besond. Rücksicht a. d. Theatergebäude) 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Die Wiener Klassiker und ihre Zeit, 2 Std.; Geschichte des Kirchenmusik, Abtlg. 1: Die Passion, 1 Std.; Übungen, 1 Std.

Königsberg. Prof. Dr. Kühl (theol.): Die Pflege des musikal. Teils im evangelischen Gottesdienst. — Universitätsmusikdirektor Brode: Keine Vorlesungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Das weltliche Lied im 11. bis 19. Jahrh., 2 Std.; Allgemeine Musiklehre, 2 Std.; Seminar, 2 Std.; Collegium musicum, 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte d. Oper im 17. u. 18. Jahrh.; 2 Std.; Übungen, $1^1/_2$ Std. — Dr. A. Schering: Geschichte der musikal. Ästhetik v. Ausgange des 16. Jahrhs. bis in die Gegenwart, 2 St.; kritische Lektüre v. E. Hanslick's Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« mit anschließenden Übungen in der musikalischen Kritik, 1 Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Instrumentalmusik mit besonderer Berüchsichtigung d. Sinfonie v. 16. Jahrh. bis z. Gegenwart, 2 Std.; stoffgeschichtl. und stilkritische Übungen im Anschluß an R. Strauß' Elektra, sowie Besprechung wissenschaftl. Arbeiten, 2 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Beethoven, 4 Std.; Seminar, 1 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Moderne Oper, 2 Std.; musikwissenschaftliches Propädeutikum (Einführung in d. alten Musik-Meisterwerke des a capella-Gesangs), 2 Std.; Stilkritik (Chorlied und Instrumentalmusik), 2 Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten:

Entwickelungsgeschichte der Oper von Gluck bis Wagner, 4 Std. — O. Prof. Dr. F. Muncker (Literat.): Richard Wagner's Schriften u. Dichtungen, 1 Std.

Münster (i. W.). Lektor Cortner: Über Kirchenmusik, Übungen, 1 Std.; Choralkunde, Übg., 1 Std.

Neufchâtel. W. Schmid: Histoire de la musique: La période classique de la musique réligieuse, 2 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik III, 2 Std.; J. S. Bach's Musik für Klavierinstrumente, 1 Std.; Seminar, $1^1/_2$ Std. — Universitätsmusikdir. Lektor Schneider: Das deutsche studentische Lied, 2 Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Die Hauptformen der absoluten Instrumentalmusik, 1 Std.; liturgische Übungen, 1 Std.

Straßburg. Dr. O. Ludwig: Das Zeitalter Händel's und Bach's, 2 Std.; Übungen, 1 Std. — Dr. F. X. Mathias: Einführung in das Quellenmaterial zur Theorie der katholischen Kirchenmusik, 2 Std.; Übgn. in d. kirchenmusikalischen Komposition, 2 Std.; Erklärung und Einübung kirchlicher Vokalwerke, 1 Std.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. F. Volbach: Das moderne Orchester in seiner Entwicklung, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Stilperioden (Einführung in die Geschichte der Musik), 3 Std.; Übungen im musikhistor. Institut, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Oper der klassischen Zeit, 2 Std.; romantische Tongrößen, 1 Std. — Dr. R. Wallaschek: Friedr. Nietzsche u. seine Bedeutung für die Kunst der Gegenwart, 1 Std.; die Oper in d. Wiener Theatern, II, 1815—1869, 1 Std.; Experimente der Musikpsychologie, 1 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Musikgeschichte des 17. Jahrhs., 1 Std.; musikpaläographische Übungen, $1^1/_2$ Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Händel und Bach, 1 Std.

Notizen.

Barcelona. Auch diesen Herbst findet hier ein Bachfest statt, an dem die Herren G. A. Walter und Dr. A. Schweitzer mitwirken. Statt zwei Konzerte finden sogar drei statt, sofern zwischen die beiden Hauptkonzerte noch ein deutscher Liederabend eingeschoben wird. Das erste Konzert bringt die *h*moll-Messe, das andere, ein Orchesterkonzert, weist ein gemischtes Programm auf.

Berlin. Theater-Ausstellung 1910. Die von der Gesellschaft für Theatergeschichte veranstaltete Ausstellung findet vom 22. Oktober 1910 bis 2. Januar 1911 statt. Dem von der Gesellschaft herausgegebenen Einführungsprogramm entnehmen wir den Anteil, den die Musik mit der Gattung »Oper« und »Ballett« haben soll: a) Die Anfänge und die Blütezeit der alten deutschen Oper in Hamburg; b) die italienische und französische Oper der deutschen Höfe des 17. und 18. Jahrhunderts; c) das deutsche Singspiel und die Opera buffa; d) Gluck, Mozart, Beethoven und die klassische Oper; e) Rossini, Donizetti und die italienische komische Oper; f) die deutschen Romantiker (Weber, Spohr, Marschner, Mendelssohn); g) Lortzing, Nicolai und die deutsche Spieloper; h) Spontini, Meyerbeer und die große heroische Oper der Franzosen; i) Auber, Gounod, Thomas und die lyrische Oper der Franzosen; k) Verdi und die italienische neuklassische Oper; l) Richard Wagner und Bayreuth; m) Oper und Musikdrama seit R. Wagner; n) die Operette und das Singspiel von Offenbach bis Lehar und Genossen. Die historische Ballett-Ausstellung zerfällt in folgende Gruppen: a) Das italienische und französische Ballett an den deutschen Höfen des 17. u. 18. Jahrh. (Vestris, Noverre, Barbarina usw.); b) das Berliner Hofballett (Hoguet und Tagliani); c) das Wiener Hofballett; d) in- und ausländische Ballettsterne; e) moderne Reform- und Phantasie-Tänzerinnen (Duncan, Sacchetto usw.).

Daß Kenner der Operngeschichte mit dieser Auswahl ganz zufrieden sein werden, ist wohl nicht anzunehmen. So viel ist ja sicher: Wer über die Oper belehren will, hat es vor allem einmal mit ihrem Ursprung zu tun. Wo bleiben bei

diesem Programm Florenz, Venedig und Neapel? Was sollen das deutsche Singspiel und die Opera buffa beieinander oder Gluck, Mozart, Beethoven, und was heißt die klassische Oper? Wo bleibt das Melodram, die Wiener Volksoper usw.? Es gibt kaum eine Rubrik, an der man nicht Kritik üben müßte, und besonders, wie sehr vieles fehlt. Es wäre hier einmal die Gelegenheit geboten, daß die Oper sich in einer Weise präsentierte, die ihren enormen Anteil an dem künstlerischen Leben der einzelnen Nationen klar anzeigen würde. Die deutschen Literarhistoriker verhalten sich in dieser Frage ja immer noch sehr spröde. Eine so groß angelegte Theaterausstellung könnte gerade hierin aufklärend wirken. Hoffen wir denn, daß in puncto »Oper« von der zukünftigen Ausstellung noch nicht das letzte Wort gesprochen ist und Männer diese Aufgabe in die Hand nehmen, die genügend orientiert sind.

Wie Prof. Dr. O. Fleischer in der Chronik der kgl. Akademie der Künste mitteilt, hat die kgl. Sammlung alter Musikinstrumente eine Reihe kostbarer Neuerwerbungen gemacht, von denen die an dieser Stelle interessierenden mitgeteilt seien. Leihweise wurde dem Museum eine elfenbeinerne Flöte Friedrich's des Großen überlassen, die von Scherer-Potsdam gebaut, deshalb interessant sei, weil sie verschiedene, von Quantz vorgenommene Etappen in der Entwickelung des Klappenmechanismus aufweist. Geschenkt wurden ein großes Tambourin aus dem Besitz der letzten Herzogin von Kurland, Dorothea, die afrikanischen Instrumente Wahli, eine Bambuszither und eine trichterförmige Trommel der Massai, ferner die wohl ganz einzigartige Sammlung: 690 Porträts von Flötenspielern und -komponisten nebst biographischen Angaben. Ausgetauscht wurden ein bemaltes Spinett von 1630, ein Rokoko- und ein niedliches Empire-Clavichord. Angekauft wurden u. a. eine sehr alte gälische große Harfe, eine norwegische Bauerngeige, eine Tanzmeistergeige von 1670, sowie die Flöten aus dem Nachlaß des Generals Baron v. Korff.

Hanley. Our member John Cope, who was sent out specially by the Staffordshire choirs to represent them at the Vienna Haydn Festival-Congress, holds a Haydn centenary concert here on 7th Oct. 1909, with 350 performers; all works by Haydn.

Leipzig. Am 8. September feierte unser Mitglied, Prof. Dr. Gustav Schreck, Kantor an der Thomaskirche, in vollster Rüstigkeit seinen 60. Geburtstag. Als Komponist wohl nicht so bekannt, als es seine zahlreichen, überaus feinsinnigen Werke besonders für Chor verdienen, genießt Schreck weithin den Ruf eines ausgezeichneten Leiters des Thomanerchores und eines der würdigsten Vertreter des berühmten Postens. Schreck gehört ferner dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft an, und ist als Bearbeiter und Herausgeber Bach'scher Werke weithin bekannt. Anläßlich der Jubiläumsfeier ernannte ihn die Leipziger Universität zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät.

London. *Royal College of Music Library.* This library (see W. Barclay Squire under "Bücherschau") has been formed by the amalgamation of several collections. The most important of these was the library of the Sacred Harmonic Society, which was bought for the Royal College in 1883 for the sum of £ 3000, £ 2000 of which was contributed by Sir Augustus Adderley, K. C. M. G., and the remainder, in contributions varying from £ 100 to £ 10 10 s., by the Duke of Westminster, Baroness Burdett-Coutts, Baron Ferdinand Rothschild, Sir Charles Freake, Bart., Sir John J. Kelk, Bart., Sir W. G. Armstrong, Samuel Morley, Esq., M. P., and Messrs. J. J. Bibby, J. J. Colman, J. Colman, T. P. Chappell, G. Matthey, A. Morrison, J. Reiss, and C. W. Siemens. To this nucleus have been added the library of the Concerts of Ancient Music, which was presented by Her Majesty Queen Victoria; the library of Sir George Grove (presented in 1897—8); the library of the Musical Union (transferred in 1900 from the Victoria and Albert Museum); the library of Mr. S. W. Waley (presented in 1900 by his executors); the collections of Mr. J. W. Windsor (of Bath) and his family; the collection of Franz Ries (presented in 1900 by Mr. Justin); 129 volumes from the library of Mr. Edward Dannreuther (presented

in 1905 by his executors); over 200 volumes of duplicates from the British Museum (presented by the Trustees); a collection of full scores published (and presented) by Messrs. Novello and Co., and many gifts and bequests from Sir Arthur S. Sullivan, Lady Flower, Lady Grove, Sir Charles I. Thomas, the Library of Congress, Messrs. M. E. Browne, F. G. Edwards, Otto Goldschmidt, A. Hughes-Hughes, C. T. Johnson, J. A. Kappey, H. Macco, E. H. Mannering, Russell Martineau, E. Pauer, A. Randegger, P. J. Salomons, W. Barclay Squire, and S. P. Waddington; Mrs. Martineau, Mrs. Patteson, Miss Julia St. George, and others.

The Library thus formed was inevitably of a very heterogeneous character, and included a large number of duplicates. It was therefore decided by the Council to sell the less important duplicates, and the amount thus realized was devoted to supplying the most conspicuous deficiencies in the collection and to a certain amount of much-needed expenditure in binding and repairs. On the erection of the present College, the Library was installed in a room especially constructed for the purpose, fitted in part with the old book-cases from the Sacred Harmonic library. The Library is not open to the public, but its contents can generally be consulted in term-time on written request, addressed to the Registrar.

The volume now issued contains the catalogue of the printed music, arranged in alphabetical order. It includes practical music and vocal and instrumental instruction books. The intention is to follow this volume by a catalogue of the important collection of MSS., which is already in progress of compilation. Works on the theory of music, on acoustics, the construction of instruments, &c., are reserved for a final volume, which will also contain the collection of general literature.

Lüttich. Anfang August fand hier der alle zwei Jahre tagende belgische Kongreß der Archäologen und Historiker statt, der weit stärker als früher einen musikalischen Teil aufwies. In erster Linie handelt es sich um historische Prinzipien, und es hat den Anschein, als ob hierfür ein erfreuliches Interesse auch unter den Musikern vorhanden sei. Zu bedauern bleibt nur, daß dieses Interesse nicht von der belgischen Sektion der IMG. aufgefangen und genährt worden ist. Im ganzen wurden elf Vorträge von teils mehr lokalem, teils von allgemeinem Interesse gehalten. Man findet diese unter »Vorlesungen« verzeichnet. Während des Kongresses fanden praktische Vorführungen älterer Orgelwerke in verschiedenen Kirchen Lüttichs statt, so Werke, die um 1617 auf dem Repertoire damaliger Organisten standen und die durch eine Handschrift (Nr. 888) der Universitätsbibliothek erhalten sind (Werke von A. Gabrieli, C. Merulo, Sweelinck), belgische Werke von P. Philips, Peter Cornet, Luython u. a.

München. Dr. Adolf Sandberger, a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität, wurde zum o. Professor ernannt. (S. Musikalische Ordinariate.)

Stuttgart. Die Methode Jaques-Dalcroze hat hier bei einigen ersten Instituten Eingang gefunden. Nicht nur hat das kgl. Konservatorium (Direktion Prof. M. Pauer einen rhythmisch-gymnastischen Kursus eingeführt, sondern auch das Ballett des Hoftheaters soll nach den Prinzipien des Genfer »Reformators« organisiert werden. Jacques-Dalcroze hat die Schulung des Balletts selbst übernommen.

Ordinariate für Musikwissenschaft. Die Musikwissenschaft hat in der letzten Zeit an deutschen Hochschulen derart bedeutende Erfolge zu verzeichnen, daß einige Worte darüber angebracht erscheinen. Nicht weniger als zwei oder eigentlich drei Universitäten haben in kurzer Zeit nacheinander Ordinariate für Musikwissenschaft erhalten, Prag, München sowie Halle, wenn es sich hier auch nur um ein ordentliches Honorarprofessoriat handelt. Österreich scheint in dieser Frage voranzugehen. Die Wiener Universität besaß als erste Universität auf deutschem Sprachgebiet ein musikalisches Ordinariat, nun hat aber Prag, wie schon in letzter Nummer kurz gemeldet wurde, als die erste kleinere deutsche Universität ein volles Ordinariat erhalten, was einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der Musikwissenschaft an Universitäten bedeutet. Deutschland besaß bis dahin einzig in Berlin (seit 1904) ein Ordinariat, nun ist aber München mit der zweitgrößten

Universität Deutschlands nachgefolgt, und mit gewisser Einschränkung zum ersten Male auch eine kleinere Universität, Halle. Leipzig, mit der drittgrößten Universität Deutschlands, kann nun wohl auf die Länge nicht mehr zurückbleiben, da nun schon kleinere Universitäten daran gehen, Ordinariate einzurichten. Auch in der Schweiz schreitet die Musikwissenschaft an Universitäten fort. Die (französische) Universität Freiburg besitzt schon seit Jahren ein Ordinariat, wenn hier auch das katholisch-liturgische Moment den Ausschlag gegeben haben mag. Basel hat letzthin einen etatsmäßigen a. o. Professor erhalten, in Zürich lehren zurzeit sogar zwei Dozenten.

Text einer komischen Oper von Grabbe. Wie der Berliner Börsen-Courier berichtet, fand sich unter den Arbeiten des letzthin verstorbenen Literarhistorikers G. Karpeles eine Abhandlung über die Entdeckung eines komischen Operntextes von Grabbe: Der Cid, eine lustige Satire auf widersinnige Operntexte. Schon der Titel: »Der Cid, große Oper in zwei bis fünf Akten, Musik von Burgmüller, Text von Grabbe« zeigt die satirische Fassung an. Norbert Burgmüller (1810 bis 1836), Grabbe's musikalischer Intimus, komponierte indessen die Oper nicht. Wie aus den Proben hervorgeht, handelt es sich um eine Satire etwa im Stile der Offenbach'schen Operetten, und als solche hat der Text noch eine spezielle Bedeutung, da die deutsche Oper für Satire im ganzen sehr selten zu haben war. Zu den Personen gehören nämlich auch bekannte Zeitgenossen, wie L. Rellstab, Meyerbeer, Hermann Schiff u. a. Von den Versproben sei diejenige zitiert, als die Soldaten nach der Weigerung Chimenens, Rodrigo zu verzeihen, ihren Cid mit den Worten beruhigen:

Herr, warte bis sie wird vernünftig, Ist sie's nicht heut, wird sie es künftig.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Adler, Guido. Joseph Haydn. Festrede gehalten am 26. Mai 1909 im großen Musikvereinssaale. Gr. 8°, 14 S. Wien, Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

van Aerde, Raymond. Cyprien de Rore, sa vie et ses œuvres. 4°, 70 p. Malines, A. Godenne, 1909.

Baux, Emile. Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique. Avec facsimiles. 8°, 46 p. Paris, Fischbacher, 1909.

Beethoven, Ludwig van. Letters. Transl. by T. S. Shedlock. 2 vols. London, Dent, 1909. pp. 472, 496 royal 8vo. 21/.

Bellaigue, C. Les epoques de la musique. Tome I et II. 12° Paris, Delagrave, 1909. à frs. 3.50.

Bithell, Jethro. The Minnesingers. Translations. London, Longmans, 1909. cr. 8vo. 1/.

Chelsea Historical Pageant (1908). Souvenir book. London, Warne, 1908. pp. 176, 4to. 2/6.

In what were the old "Ranelagh Gardens".

Clay, Felix. Origin of sense of beauty. London, Smith Elder, 1909. pp. 320, demy 8vo. 6/.

Coerne, L. A. Evolution of modern orchestration. London, Macmillan, 1909. 4to. 12/6.

Corder, Frederick. Modern musical composition. London, Curwen, 1909, Curwen edition 5679. pp. 98, demy 4to. 5/.

See Article.

Dixon, H. Clayborne. The Abbeys of Great Britain. London, Laurie, 1908. pp. 216, cr. 8vo. 6/.

Evans, Edwin. How to compose within the lyric form. London, Reeves, 1909. 8vo. 2/6.

Headlam, C. The story of Oxford. London, Dent, 1909. pp. 452, 12mo. 4/6.

Illus. by Herb. Railton.

Hervey, Arthur. Alfred Bruneau. London, Lane, 1909, new ed. pp. 98 cr. 8vo. 2/6.

One of "Living Masters of music" (Z. VIII, 248, March 1907).

Hüffer, Eduard. Anton Felix Schindler, der Biograph Beethoven's gr. 8°, VII, 78 S. Münster, Aschendorff 1909. ℳ 1.50.

James, M. H. Hymns and their singers. London, Skeffington, 1909. pp. 204, cr. 8vo. 3/6.

Joyce, P. W. Old Irish folk-music. London, Longmans, 1909. royal 8vo. 10/6.

842 airs and songs, hitherto unpublished, with annotations.

Julian, T. Dictionary of hymnology. London, Murray, 1909. New ed. pp. 1786, royal 8vo. £ 1, 1/0.

Origin and history of Christian hymns of all ages and nations.

Jung-Janotta, H. Das Richard Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage, mit einem Geleitwort von Gust. Manz, gr. 8° 40 S. mit 2 Taf. Berlin, F. Harnisch & Co., 1909. ℳ —,80.

Kaestner, Georg. Untersuchungen über den Gefühlseindruck unanalysierter Zweiklänge. Dissertation. Leipzig, W. Engelmann.

Koenig, Rose. Three impressions of Bayreuth. London, Reeves, 1909. cr. 8vo. 2/.

Diaries in agreeable style.

Langdon, Stephen. Sumerian and Babylonian Psalms. London, Luzac, 1909. pp. 375, 8vo. 16/.

All the temple-liturgy yet known, collected. Transliteration, and translation in English.

Latin and Greek Pronunciation. Ed. by E. V. Arnold and R. S. Conway. Cambridge University Press, 1909. Demy 8vo. pp. 32. 1/.

Embodies the scheme approved for Latin and Greek by the "Classical Association".

Lichtenberger, Henry. Wagner. Collection des Maîtres de la musique. 12°. Paris, F. Alcan, 1909.

Lorenz, Edmund S. Practical Church Music. London, Revell, 1909. pp. 424 cr. 8vo. 5/.

Lucas, Alice. Talmudic legends and hymns. London, Chatto, 1909. pp. 88 royal 16mo. 2/.

Magnette, Paul. Contribution à l'histoire de la Symphonie postbeethovienne (1827—1909) 12°. Publié en autocopie.

Miltoun, Francis. Chateaux of Navarre and Basque provinces. London, Pitman, 1909. pp. 456 large crown 8vo. 7/6.

Illustrated by Blanche Mc Manus.

Muncker, Franz. Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. 8°, VIII und 168 S. Bamberg, C. C. Buchner, 1909. ℳ 3,—.

Music of the poets. Musicians' birthday-book. Ed. by E. d' Esterre Keeling. London, W. Scott, 1909. pp. 370, demy 8vo. 6/.

Newman, Ernest. Richard Strauss. London, Lane, 1908. pp. 170 cr. 8vo. 2/6.

"Living Masters of music". Note by Alfred Kalisch.

Riemann, Hugo. Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. Paläographische Studie mit Übertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kasmas vom Majuma, Johannes Monachius u. a. Mit 8 photographischen Facsimiles aus Handschriften des 10. bis 13. Jahrhunderts. 8°. VIII, 98 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 5,—.

Ritter, Franz. Was der zukünftige Opernsänger wissen muß! Straßburg, C. Bongard. ℳ 1,—.

Rockstro, W. S. General History of music. London, Sampson Low, 1909. New ed. 500 pp. demy 8vo. 14/.

Rose, Elise W. Cathedrals of mid-France. London, Putnam, 1909. 2 vols. pp. 422, 386, large demy 8vo. 21/.

Roth, Herman. Max Reger's sinfonischer Prolog zu einer Tragödie. Einführung. kl. 8°, 23 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909.

Eine streng formale Analyse mit dem Ergebnis: Es läßt sich jedenfalls nicht abstreiten, daß das Schema der Sonatenform hier eine Perspektiven eröffnende Ausdeutung erfahren hat.

Saint-Saëns, C. Portraits et Souvenirs. 12°, 330 p. Paris, Calman-Lévy, 1909. frs. 3,50.

Sharp, Cecil J. Folk songs from Somerset, 5th series. London, Simpkin, 1909. pp. 108, demy 4to. 5/.

Sharp, R. Farquharson. History of the English stage, to 1908. London, W. Scott, 1909. pp. 364 cr. 8vo. 5/.

Spark, William. Musical Memories, London, Reeves, 1909. New ed. Crown 8vo. 6/.

Squire, Wm. Barclay. Catalogue of printed music in the Library of the Royal

College of Music. London, Novello; Leipzig, Breitkopf and Härtel; 1909. pp. 368. demy 4to. 12/6.

See Notizen, London.

Sweet, Henry. The Sounds of English, an introduction to phonetics. Oxford Univ. Press, 1909. pp. 140, cr. 8vo. 2/6.

Taylor, David C. The psychology of singing. London, Macmillan, 1909. pp. 394 cr. 8vo. 6/6.

Upton, George P. Woman in music. London, S. Paul, 1909. 222 pp. 12mo. 3/6.

Volbach, Fritz. Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Nach den Grundlagen ihrer Entwickelung und ihren Haupterscheinungen dargestellt. Sammlung Kösel. kl. 8°, V und 199 S. Kempten, J. Kösel, 1909. ℳ 1,—.

Wagnalls, Mabel. Stars of the opera. London, Funk and Wagnalls, 1909. New ed. pp. 402, cr. 8vo. 5/.

Wagner, Richard. Letters to Minna his first wife, transl. by Wm. Ashton Ellis. 2 vols. London, Grevel, 1909. pp. 834 demy 8vo. 24/.

Weber, Carl Maria von. Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. 8°, CXXIV n. 585 S. Berlin und Leipzig, Schuster und Löffler, 1908, ℳ 12.—

Die bisher vorliegenden Ausgaben der musikalischen Schriften Weber's waren unbrauchbar; die alte Sammlung von Hell (1828) wird schon von Fétis verurteilt, eine Auswahl bei Reclam dürfte kaum dem Musikfreund genügen, und der Abdruck im 3. Band der Weber-Biographie von Max Maria von Weber strotzt von Fehlern und Ungenauigkeiten. Überhaupt liegt die Weber-Forschung, abgesehen von der glänzenden Arbeit Jähns', sehr im argen: wir haben keine Gesamtausgabe der Kompositionen Weber's, und die von seinem Sohn verfaßte Biographie ist zwar gut gemeint, aber dilettantisch. Es ist deshalb ein Verdienst, zunächst einmal die literarischen Arbeiten Weber's in einer genießbaren Form darzubieten. Die kritische Ausgabe, die Kaiser vorlegt, ist ein Versuch, dieser namentlich in ihrem technischen Teile nicht geringe Schwierigkeiten bietenden Arbeit Herr zu werden, und dieser Versuch ist auch beim ersten Anlauf in der Hauptsache geglückt; die weitschichtige und verwickelte Arbeit hat der Herausgeber mit großem Fleiße durchgeführt, und seine Ausgabe kann als die erste, wirklich brauchbare gelten. Kaiser's Redaktion erstreckt sich in erster Linie auf die Wiederherstellung des Urtextes und auf die Auffindung der bisher nirgends neugedruckten Aufsätze, die Weber sehr oft unter einem Pseudonym veröffentlicht hat. Wer die Mühseligkeiten textkritischer Arbeiten kennt, wird nicht verwundert sein, wenn Kaiser zunächst nicht alles so gelungen ist, als wir wünschten; bei einer neuen Auflage wird er in erster Linie daran denken müssen, seiner Ausgabe einen höheren wissenschaftlichen Wert zu geben. K. geht auf die Urdrucke der Weber'schen Aufsätze zurück, läßt aber bei der Wiedergabe gelegentlich jene philologische Treue vermissen, die für eine wissenschaftliche Ausgabe erste Bedingung ist; wir meinen nicht seine Verbesserungen der Druck- und Sinnfehler (obwohl die Richtigstellung der grammatischen Fehler zu bedauern ist; auch die Ersetzung von »demohngeachtet« durch »dessenungeachtet«, von »obschon« durch »obwohl«, von «etc.« durch »usw.« [und vielem ähnlichen] ist durchaus überflüssig), sondern vielmehr eine direkt fehlerhafte Wiedergabe; die Fehler bestehen in der Auslassung von Worten, im Übersehen originaler Anmerkungen und im Durcheinanderwerfen des Urtextes mit der berüchtigten gereinigten Fassung durch M. M. v. Weber. Ref. kann sich die Entstehung dieser Inkongruenzen nur so erklären: K. hat sein Exemplar der Schriftenausgabe von M. M. v. Weber mit den Urdrucken verglichen und Korrekturen eingetragen; das Übermaß von Unstimmigkeiten, die sich bei dieser Kritik herausstellen, hat ihn ab und zu die »Verbesserungen« übersehen lassen, die M. M. v. Weber einzufügen für nötig erachtete. Und nun sind diese Fehler in K.'s Ausgabe mit übergegangen; glücklicherweise aber entstellen sie nur selten den Sinn, so daß der praktische Wert der Ausgabe nicht in Frage gestellt ist. In dem Aufsatz über Cherubini's »Wasserträger« freilich, der im ganzen sehr eilig revidiert worden ist, steht ein bedenklicher Fehler, der nicht unterlaufen durfte: Weber bedauert einige Striche und sagt, daß die betr. Schauspielerin die ausgefallenen Worte auch noch hätte singen können, »da sie doch wenig sang«; M. M. von Weber hat statt »wenig«: »einiges« gelesen, und Kaiser übernimmt diesen starken Lapsus, obwohl auch der Urdruck »wenig« hat. K. hat auch die Manuskripte benutzt; dabei fällt auf, daß von einigen kleineren Bemerkungen Weber's, die im Druck aus guten Gründen fortgelassen sind, die einen erwähnt, die andern überhaupt nicht zitiert oder als solche nicht ausdrücklich kenntlich ge-

macht sind. Auch behält er sinnentstellende Druckfehler bei, über die ihn das Manuskript hätte aufklären können; im Aufsatz über Athalia z. B. (Kaiser S. 270) spricht Weber (im Manuskript) von »gründlicher« Harmoniefolge; der Setzer (im Jahre 1816) liest »jugendliche« und K. gibt das unsinnige Epitheton weiter. Im ganzen aber, um es betont zu wiederholen, sind die Mehrzahl der Fehler und Flüchtigkeiten nicht geeignet, den Satzsinn zu korrumpieren. Da K. auch als Glanzpunkt seiner eigentlichen Forschung eine lange Reihe bisher unbekannter Arbeiten Weber's vorlegt, verzeiht man ihm gern, daß er doch noch einiges übersehen hat: die Mörike-Aphorismen, das Colloqium mit Lobe und auch den berühmten Wiener Bericht mit der abfälligen Besprechung der Eroica; da K. alle Verse beibringt, die Weber gemacht hat — und unter diesen sind viele Plattituden —, hätte er auch einige (bereits in der Biographie von M. M. von Weber abgedruckte) Schriftstücke aufnehmen sollen, welche die Bedeutung literarischer Dokumente haben; wir meinen den »Brief an den akademischen Musikverein in Breslau«, die »Berichtigung des Chezy'schen Szenariums« (zur Euryanthe), die Programme zum Konzertstück in *f* moll und zur »Aufforderung zum Tanz« und seine Auskunft über die in Dresden vorhandenen Exemplare des Mozart'schen Requiems. Die von K. beigesteuerte »Geschichte der literarischen Arbeiten Weber's«, eine Art Revisionskatalog, ist mit einer dankenswerten Ausführlichkeit gestaltet worden, und wir können nur wünschen, daß K. in den künftigen Auflagen seinen Anmerkungen (zu Weber's Text), die sich freilich auf das Biographische beschränken, und ebenso dem Register die gleiche Sorgfalt zuwende; das letztere ist nur ein Namenregister, und die Biographien des Abschnittes »Anmerkungen« sind dort, wo es nötig ist, weitaus zu dürftig geraten; was z. B. über Neuner und Capeller gesagt wird, zwingt zum Nachschlagen bei Eitner; übrigens heißt Capeller nicht F. Nepomuk, sondern Johann N. Capeller. Einige andere Ergänzungen werden nicht unerwünscht sein; die S. 250 erwähnte Oper *Sargino* stammt von Paër, das S. 157 genannte Singspiel »*Die drei Sultaninnen*« von Süßmayer (vgl. Beethoven's 8 Klaviervariationen!); wer der S. 49 vertretene Westenholz war, verrät Gerber mit aller Ausführlichkeit.

Über den Wert der Arbeiten Weber's soll erst gesprochen werden, wenn die Studie vorliegt, die K. über dieses Thema zu geben verheißt. Vorläufig beschränkt sich K. darauf, die Bedeutung des Schriftstellers und Ästhetikers Weber mit einigen allgemeinen Behauptungen festzulegen, deren Beweise wir mit großem Interesse entgegensehen; denn in der enthusiastischen Freude des Entdeckens sind ihm einige Lobpreisungen unterlaufen, die zu weit gehen. Daß Weber's Schriften einen »hohen ethischen Gehalt« haben sollen, und daß ohne ihre Kenntnis ein »eindringendes Erfassen der künstlerischen Persönlichkeit Weber's unmöglich« sei, sind gefährliche Behauptungen, die ganz falsche Hoffnungen erwecken. Es kann nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß Weber's praktisches Lebenswerk die Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit ungleich reiner und bestimmter erkennen läßt, als seine mit dem Ausdruck ringenden literarischen Ausführungen. Daß K. sogar von Eleganz des Ausdrucks spricht und von einer Leichtigkeit und Frische des Stils, können wir nicht begreifen; die Unkenntnis der Weber-Schriften (auch im Kreise der Fachleute) erklärt sich unzweifelhaft aus dem Umstande, daß breite Abschnitte reichlich trocken und langweilig sind; selbst die vom Standpunkte des Popularisierens getroffene Auswahl der Weber-Schriften bei Reclam hat ein reizloses Buch ergeben. K. hätte deshalb gut getan, in diesem Zusammenhang nicht einen Vergleich mit dem ungleich kleineren Komponisten, aber ungleich größeren Schriftsteller Amadeus Hoffmann heraufzubeschwören. Daß diese Aufsätze und Kritiken Weber's, zur Erforschung Weber's selbst und des musikalischen Lebens seiner Zeit, von der Wissenschaft begierig aufgegriffen werden — wozu K. durch seine Ausgabe in einer trefflichen Weise Gelegenheit gibt — ist ja eine durchaus selbstverständliche Sache, die aber auf einem ganz anderen Blatte steht.

Carl Mennicke.

Wustmann, Rudolf. Musikgeschichte Leipzigs. 1. Bd.: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Mit 3 Tafeln, 3 Abbildungen im Text und vielen Notenbeispielen. In »Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig«. Aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums der Universität mit Unterstützung des Rates der Stadt Leipzig herausgegeben durch die Kgl. sächsische Kommission für Geschichte. gr. 8°, XXIII und 507 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1909. *M* 12,—.

Wyndham, H. Saxe. August Manns and the Saturday Concerts. London, W. Scott, 1909. pp. 260 cr. 8vo. 3/6.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin W 50. Regensburgerstr. 28.
Ap	Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse. 39.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW	Bühne und Welt, Leipzig, G. Wigand.
C	Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Cæ	Cæcilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam, van Holkema u. Warendorf.
CEK	Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
ChM	Church Music, American Ecclesiastical Review. The Dolphin Press. Philadelphia: 1305 Arch Street, Penna., U. S. A.
CMu	Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO	Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CM	La Cronaca Musicale, Pesaro, Annesio Nobili.
DMDZ	Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig, Rud. Gleißenberg.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTZ	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Berlin W. 57, Bülow-Str. 81.
Et	Etude, Philadelphia, Theo Presser.
FM	Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
FMZ	Frankfurter Musik- und Theater-Zeitung, Frankfurt, Hansahaus.
GBl	Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo	Gregorius-Bote, ibid.
GM	Le Guide Musical, Bruxelles, 3, rue du Persil.
GpB	Gesangspädagogische Blätter, Berlin, M. Wolff.
GR	Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
H	Das Harmonium. Zeitschrift für Hausmusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
HKT	Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 35.
K	Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL	Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KM	Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.
KW	Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L	Lyra, Wien. Anton August Naaff.
LZ	Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
M	Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
MA	Il Mondo Artistico. Giornale di musica dei theatri e delle belle arti. Milano, Via Pietro Verri, 14.
MC	Musical Courier, New York, St. James Building, Broadway and 26th Street.
MH	Musical Herald, London, Curwen.
MJ	Monthly J. of Incorp. Soc. Mus., London.
Mk	Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM	Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
Mm	Moda muzyka, Warschau, Wspólna-Gasse 49.
MMG	Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMR	Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN	Musical News, London, 3 Wine Office Court.
MNo	Musikalische Novitäten, Warschau Warecka 15.
MO	Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Sh e Lane.
MS	Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSal	Der Musiksalon. Internationale Zeitschrift für Musik und Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 105.
Msc	Música Revista Bimensuel Ilustrada, Buenos Aires, San Martin 172.
MSfG	Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Güttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSt	Musical Standard, London, Reeves.
MSS	Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedecker.
MT	Musical Times, London, Novello & Co.
Mus	The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MWB	Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, Oswald Mutze.
NM	Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ	Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP	Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth.
NMR	The New Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East 17th. Street.
NMZ	Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
O	Die Orgel. Zentralblatt für Kirchenmusiker und Freunde kirchlicher Tonkunst. Leipzig, Carl Klinner, Inselstr. 11.
OCh	Org. and Choirmaster, London, Vincent.
OMZ	Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, Wien VII/3. Bernardgasse Nr. 35.
Ppl	Przegląd polski, Krakau, Ringplatz.
Ppw	Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.
RCG	Revue du Chant grégorien, Grenoble, Rue d'Alembert.
RG	Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Roma, Piazza Grazioli (Pal. Doria).
RM	La Revue musicale, Paris, 16, Quai de Passy.
RMC	Revista Musical Catalana, Barcelona, Carrer Alt de Sant Pere, 13, Orfeó Català.
RMG	Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI	Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ	Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Stolkgasse 27.
RoM	România Musicală, Bukaresti, Str. Olteni 46.
S	Signale f. d musik. Welt, Berlin W., Potsdamerstr. 10/11.
Sf	Sfinks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.
Si	Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk	Spiewkościenly. Plozk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
SC	Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH	Deutsche Sängerbundeszeitung, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SIM	Bulletin Français de la Société Internation. de Musique (Ancien Mercure Musical) 22 rue Saint-Augustin, Paris.
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
SMH	Süddeutsche Monatshefte, München.
SMT	Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
St	Strad, London, 3 Green Terrace.
Sti	Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygie e, Berlin SW 48, Trowitzsch und Sohn, Wilhelmstraße 29.
TSG	Tribune de St. Gervais, Chevalier-Maresq & Co. Paris, 269, rue Saint-Jacques.
VM	La Vie Musicale. Lausanne, Rue de Bourg, 35.
WvM	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z	Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Witt.
Zg	Zeneviläg, Budapest, L. Hackl.
ZIMG	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

+) Me = Der Merker

Anonym. Success in music teaching. Notes by successful teachers on principles for winning and retaining success, Mus 14. 9. — Eine neue Klaviatur (Clutsam-Klaviatur), RMZ 10, 30/31. — Hugo Riemann, MMR 39, 464. — Two important books on music. [1) An illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition held by the Worshipful Company of Musicians at Fishmonger's Hall, June and July, 1904. 2) The King's Musick: a transcript of records relating to music and musicians (1460—1700)], MT 50, 799. — Greek music and the folk-songs of Hellas, MT 50, 799. — Johann Strauss: The waltz king, MT 50, 798. — Associazione Italiana di Santa Cecilia, SC 11, 2/3. — Il convegno ceciliano-lombardo a Brescia, SC 11, 2/3. — Prof. Dr. Hugo Riemann's 60. Geburtstagsfest. Nachklänge, WvM 16, 35 f.

A., H. The Haydn centenary. The Intern. Musical Society at Vienna, MO 32, 382.

Abdy, Williams, C. F. Epiphany services at S. Andrea della Valle, Rome, MT Sept. 1908.

Adaïewsky, E. Du chant populaire de la Bohême, RMI 16, 3.

Albini-Ruggli, D. Giuseppe Martucci †, NMZ 30, 22.

Allihn, M. Die Differenzierung des Winddruckes in der Orgel, ZfI 29, 32.

Altmann, Wilh. Christian Sinding, Mk 8, 22.

— Der jungdeutsche Opernpreis, Nord und Süd, Berlin, 33, 9.

Amiel. Encore quelques fragments du »Journal intime« de H. F. Amiel, VM 3, 1.

Andro, L. Anna von Mildenburg, AMZ 36, 37.

Angeli, A. d'. Novità, varietà, necessità del ritmo (pel Congresso di Vienna), CM 13, 7/8.

Antcliffe, Herbert. Inspiration and Expression, MN 1. Aug. 1908.

— The year »1809«, MN 2. Jan. 1909.

Attenborough, Florence G. Musical subjects at Royal Acad. of Painting, MN 3. Juli 1909.

Aumann, Alfred. Professor Dr. Emil Bohn †, NMZ 30, 21.

Avenarius. Bayreuth und die »Illustrierte«, KW 22, 22.

Bahr, Herm. Das Bayreuther Gespräch, Berliner Tageblatt 1909 Nr. 410.

Baker, J. Percy. The Threshold of Music, MN 23. Mai 1908.

— A »Hope Jones« monster, MN 6. Juni 1908.

— Sins of the Organist, MN 20. Juni 1908.

Baker, J. The Staff and the Clefs, MN, 4. Juli 1908.

— Dancing and Music, MN 18. Juli 1908.

— Use of the National Anthem, MN 8. Aug. 1908.

— The »Times« on church music, MN 29. Aug. 1908.

— Relation of Tschaikoffsky to art-questions, MN 5. Sept. 1908.

— Musical education of children, MN 19. Sept. 1908.

— Origin of »God save the King«, MN 17. Okt. 1908.

— Joseph Bennett's Reminiscences, MN 7. Nov. 1908.

— An English Rector on church music, MN 21. Nov. 1908.

— Performance of the National Anthem, MN 28. Nov. 1908.

— Ernest Newman on Richard Strauss, MN 12. Dez. 1908.

— National Opera. MN 16. Jan. 1909.

— Strauss »Elektra«, MN 30. Jan. 1909.

— Goddard's »Rise of Music,« MN 27. Febr. 1909.

— Life of August Manns, MN 20. März 1909.

— Richard Strauss on criticism, MN 10. April 1909.

— On Edward Macdowell, MN 17. April 1909.

— Lafontaine's »King's Musick«, MN 1. Mai 1909.

— The Scherzo of the Choral Symphony, MN 15. Mai 1909.

— Haydn, MN 29. Mai 1909.

— Vienna Haydn-Festival-Congress, MN 5., 12. Juni 1909.

— Music of the »Church Pageant« MN 19. Juni 1909.

— Debussy on the Duet, MN 19. Juni 1909.

— Crystal Palace Handel-Mendelssohn Festival, MN 26. Juni 1909.

— Schemes for National Opera, MN 17. Juli 1909.

— Music-Competition Festival Association, MN 24. Juli 1909.

— Concert-giving in London, MN 31. Juli 1909.

Barthel, E. Tristan und Isolde. Ein Beitrag zur Wagner-Literatur, BB 32, 7/9.

Bas, G. Che cos' è la tonalità gregoriana? RG 8, 7/8.

Batka, Rich. Zur Kunsterziehungsfrage, KW 22, 22.

— Urheberrechtliches, MWB 40, 23.

— Liliencron und die Musik, KW 22, 23.

Baudin, Georges. Notes juridiques la copie manuscripte de la musique. SIM 5, 8/9.

Baumgarten, O. Felix Mendelssohn-

Bartholdy, Die christliche Welt, Marburg, 23, 31 ff.

Beckmann, G. Thesen über »Der Organist im Hauptamt, CEK 23, 9.

Bernhard, Walter. The Handel-Mendelssohn rehearsal, MO 32, 382.

— The Handel-Mendelssohn festival, MO 32, 383.

Bertini, P. Nuovi contributi all' autobiografia di Wagner, NM 14, 168/69 f.

Blaschke, Julius. Geisteskranke Tonkünstler, NMZ 30, 22.

Bonaventura, A. Mussorgsky, NM 14, 168/69.

— Il bilancio della stagione musicale di Firenze, NM 14, 170/71.

Böhme-Köhler, Aug. Erfahrungen über Fortbildungskurse in der Stimmerziehung, MSS 4, 5.

Bölte, Amely. Friedrich Wieck and his method of instruction, Mus 14, 8.

Bolte, Theodor. Die Liszt-Akademie in Budapest, MWB 40, 24.

Bonvin, Ludw. Heinrich Du Mont's »Choralmessen«, ein Beispiel von Rhythmusverlust in neuer Zeit, KM 10, 5/6.

Bornstein, Paul. Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zur Musik und Musikern, Mk 8, 23.

Boutarel, A. L'impossibilité d'être artiste, VM 3, 1.

Bouyer, Raymond. Critiques musicaux de jadis ou de naguère, M 75, 33 f.

— Statistique vocale et somptuaire ou le goût des rétrospectives, M 75, 31.

Brandes, Friedr. Ein neues Buch (Albert Schweitzer: Joh. Seb. Bach), K 20, 8.

Braun, Otto. Richard Wagner in der Schule, BB 32, 7/9.

— Richard Wagner in der Schule, Werdandi, Leipzig, 2, 7.

Brenet, Michel. Napoléon et les musiciens, GM 55, 35/36.

Bricqueville, E. de. Notice historique sur la vieille (à suivre) SIM 5, 8/9.

Broder, Annie G. Sir F. Bridge's Canadian Tour, MN 13. Juni 1908.

— Choral music in W. Canada, MN 2. Jan. 1909.

Brower, Harriette. Hans von Bülow in the classroom, Mus 14, 8.

Browne, James A. Music an British authors, MMR 39, 465.

Bruns-Molar. Auffallende Höhenentwicklung einer Frauenstimme. Erklärung vom pädagogischen Standpunkt, Sti 3, 12.

Burgess, Francis. The church pageant and its music, MO 32, 382.

Calvocoressi, M. D. Maurice Ravel, NMR 8, 94.

Cannstatt, Tony. Die Genossenschaft der Tonsetzer, beleuchtet vom Standpunkte reproduzierender Künstler, MSal 1, 15/16.

Capellen, Georg. Madame Butterfly und die Exotik, NMZ 30, 22.

Challier, Ernst sen. Deutsche Liederkomponisten und ihre Dichter, MWB 40, 21/22 f.

Chavarri, Eduart L. L' »Orfeó Català« a Valencia, RMC 6, 66.

Closson, Ernest. Un livre sur Grieg (Schjelderup), GM 55, 31/32 f.

— Les Ruckers, facteurs de clavecin à Anvers. Biographie nationale de Belgique, Bd. XX, Heft 1.

Cobbett, Walter Willson. Pablo Sarasate †, MN 26. Sept. 1908.

— Scientific Violin-teaching, MN 30. Jan. 1909.

Corder, Paul. Strauss's »Elektra«, MT März 1909.

Cumberland, Gerald. Pen portraits of musicians. Nr. IV. Frederick Delius, MO 32, 382.

— Pen portraits of musicians, V. Rutland Boughton, MO 32, 383.

Cummings, William Hayman. Waltham Abbey, MN 23. Jan. 1909.

— Handel, MN 6. Febr. 1909.

Curzon, H. de. Regnard et la musique, GM 55, 37/38.

Daffner, H. Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestage, Dresdner Anzeiger, 8. Aug. 09.

D., A. Hedy Iracema-Brügelmann, NMZ 30, 24.

Davray, Raoul. La fille du Soleil, musique de André Gailhard, CMu 12, 17/18.

Deckert, Willy. »Geheimnisse« der Cello-Literatur, MSal 1, 17/18.

Delmar, A. Das Richard Wagner-Theater des Großen Berliner Opernvereins E. V., Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 42/43.

Dent, Edward I. Busoni on musical aesthetics, MMR 39, 465.

Dokkum, C. Das Musikdiktat in holländischen Musikschulen, KL 32, 16.

Dokkum, J. D. C. van. Goethe en de muziek, Cae 66, 9 f.

Dotted crotchet. Southwell Minster, MT 50, 798.

— Grantham, and its stately Parish Church, MT 50, 799.

Draber, H. W. Vom Auxetophon, S 67, 31.

Dunn, G. E. Popular Music. MN 30. Mai 1908.

— Musical Copyright and Talking Machines, MN 27. Juni 1908.

— Review of the musical season, MN 15. Aug. 1908.

— Sunday concerts at Coliseum, MN 12. Sept. 1908.

Dunn, G. E. Sullivan and his operas, MN 3. Okt. 1908.
— Sunday Music, MN 14. Nov. 1908.
— Review of the past year, MN 9. Jan. 1909.
— Regarding Concert-Directions, MN 8. Mai 1909.
— Musicians and the Income-tax, MN 5. Juni 1909.
— The Music-Publishers Association, MN 24. Juli 1909.
— Review of the musical season, MN 14. Aug. 1909.
Van Duyse, Florim. Cyprien de Rore. Biographie nationale de Belgique, Bd. XX, Heft 1.
Dwelshauvers. A propos du centenaire de Mendelssohn, La Fédération Artistique, Brüssel, 1909 Nr. 17.
— Georges Sporck, ibid. Nr. 24.
— La forme musicale, embryon de sonate, adopté par Jean-Noël Hamal dans son opus I, doit-elle être considérée comme antériorité aux »Sonate a tre« de Stamitz? La Fédération Artistique, Brüssel, 1909, Nr. 45.
— Programme des recherches à faire dans des fonds musicaux de la province de Liège. La Fédération Artistique, Brüssel, 1909, Nr. 46.
— De la simplification de l'écriture orchestrale, GM 55, 37/38.
Eccarius-Sieber, A. Adolf P. Boehm, RMZ 10. 34/35.
Ecorcheville, J. Le congrès de Vienne. SIM 5, 8/9.
— Von Lulli zu Rameau (1690—1730) [Vorwort. Autorisierte Übertragung von Gaston Knosp], MWB 40, 23.
Ehlers, Paul. Die Münchener-Festspiele, AMZ 36, 36.
— Ein Beethoven-Brahms-Brucker-Zyklus, AMZ 36, 37.
— Erstes deutsches Brahms-Fest, AMZ 36, 38f.
Ehrenhofer, W. Edm. Steiermark's größte Kirchenorgel. Ein Gedenkblatt zur Geschichte des Domchores zu Graz, ZfI 29, 34.
Embden, J. van. Muziek en censuur, Cae 66, 8.
Erreri, F. Giuseppe Martucci, CM 13, 7/8.
es. Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur musikalischen Moderne, Leipziger Volkszeitung 1909 Nr. 211.
Evans, Edwin (sen.). Wagner's love of sequence, MN 31. Juli 1909.
Eylau, Wilh. Zur heutigen Musikpflege, AMZ 36, 32/33.
Fiege, Rud. Wagnertum und Bayreuthertum, AMZ 36, 38.
Fleischmann, Benno. Vom Tempo unserer klassischen Orchesterwerke, AMZ 36, 34/35.
Freeborne, Mathilda S. The importance of rhythmic training, Mus 14, 8.
Frey, Martin. Musikalisch-kritische Untersuchungen (1. Über musikalische Rechtschreibung; 2. Zur Phrasierungsfrage; 3. Über Ergänzungen, Berichtigungen und Auslassungen), Mk 8, 21.
Gandolfi, R. La Cappella musicale della Corte di Toscana (1539—1859), RMI 16, 3.
Gastoué, A. Un congrès du chant gregorien. SIM 5, 8/9.
Gates, W. Francis. The Lesson of the Gamut Club of Los Angelos. The story of a club that stands for music and culture, Mus 14, 9.
Gerok, Gustav. Sebastian Bach im Gottesdienst, Christliches Kunstblatt, München, April 1909.
Glabbatz. Über die Einführung in das Verständnis kirchlicher Musik, MSfG 14, 8.
Golther, W. Hermann Hendrich's Wagnerbilder, BW 11, 21/22.
Gravel, H. Ein Lehrgang im Notensingen nebst tönendem Lehrmittel, MSS 4, 5.
Greene, H. W. The male voice, Mus 14, 9.
Haböck, Franz. Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangschule, Mk 8, 24.
Hadden, J. Cuthbert. The English »Waits«, MN 26. Dez. 1908.
— Nervousness in the musician, MN 27. März 1909.
— Lowell Mason, a forgotten psalmody reformer, MO 32, 383.
Hake, B. Mendelssohn als Lehrer. Mit bisher ungedruckten Briefen Mendelssohn's an Wilhelm von Boguslawski, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 12.
Hale, Edward. Two points about piano study, Mus 14, 8.
Harriss, Charles A. E. Canada and England, MN 12. Dez. 1908.
Hayward, G. Proceedings of the Musical Association, MN 19. Dez. 1908.
Herrmann, Erich. Über die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente und ihre Analyse, Dissertation an der Universität Königsberg i. Pr.
Hertel. Zwei Sänger. (Johann Peter Heuschkel und Johann Caspar Rüttinger), BfHK 13, 12.
Hippins, A. Rubinstein in his classroom, MN 7. Aug. 1909.
Hoebel, E. Geschichtlicher Rückblick auf das Hoftheater zu Kassel von Anfang bis 1909, RMZ 10, 30/31f.
Hoeber, K. Volkslied und Arbeit, Hochland, München, 6, 11.
Hollaender, Alexis. Der Gesangunterricht in der Reform, Sti 3, 11.

Hollander. Jets over opera- en oratoriumsteksten, Cae 66, 9.
Howard, Walter. Die Seele im Ton der menschlichen Stimme, Mk 8, 24.
Howe, Willard. Solfège the basis of musical appreciation as shown at the Paris Conservatory, Mus 14, 9.
Hullah, Annette. Secular notation in mediaeval days. MMR 39, 465.
Istel, Edgar. Münchener Sommermusik, S 67, 36.
J., Gottfried Angerer †, SMZ 49, 25.
Jacobi, M. Johann Joachim Quantz, Sonntagsbeilage Nr. 33 zur Vossischen Zeitung 1909 Nr. 379.
Judson, Arthur L. Theodore Spiering, an American concertmaster, Mus 14, 9.
Kalbeck. Brahms in München, Programmbuch des ersten deutschen Brahmsfestes (München).
Kapp, Jul. Aus Franz Liszt's letztem Schülerkreise, BW 11, 21/22.
Karg-Elert. Bror Beckman als Harmonium-Komponist. Das Harmonium, Leipzig, 7, 7.
Keller. Gustav Schreck. Zu seinem 60. Geburtstage, DMMZ 31, 36.
Korngold. Der »Wiener« Brahms. (Glossen zum neuen Wiener Brahms-Denkmal), Programmbuch des ersten deutschen Brahmsfestes (München).
Kitchener, Frederick. Music and Climate, MO 32, 383.
— Music and melancholy, MMR 39, 464.
Klanert, Paul. Theodor Streicher, Luginsland, Halle, 1908, Heft 8, DMMZ 31, 32.
Kling, H. Henri-Frédéric Amiel et la musique CMu 12, 15/16.
Kloss, E. Striche bei Wagner, BW 11, 21/22.
— Richard Wagner und sein Kreis, BW 11. 21/22.
— Hans von Bülow über Militärmusik, BfHK 13, 12.
Kohut, A. Karl Heinrich Graun, der Kapellmeister Friedrich's des Großen. Gedenkblatt zu seinem 150. Todestage, 8. Aug. d. Js., DMMZ 31, 32.
Kroyer. Ein Monteverdi-Zitat, KM 10, 5/6.
Krull, L. Carl Heinrich Graun. Zum 150. Todestag am 8. August, MWB 40, 19/20.
Kruse, Georg Rich. Der Vater Otto Nicolai's, Mk 8, 21.
—lb—. Dr. Hugo Riemann, OMZ 17, 30.
Laloy, L. Concours du Conservatoire. SIM 5, 8/9.
Lambinet, R. Musique et Philosophie, MM 21, 15/16.
Lange, Georg. Zur Gesundung des Gesangunterrichtes, Mk 8, 24.
Lange, Dan. de. Beschouwingen naar aanleiding van A. D. Loman's artikel over »Exposé d'une théorie de la Musique«, Cae 66, 9.
Langley, George. The dramatic element in Mendelssohn's music, MMR 39, 464.
Laser, Artur. Theodore Spiering, NMZ 30, 23.
— Ellen Beck, ibid.
Law, Fr. S. Von Bülow's letters, Mus 14, 8.
— Giuseppe Martucci (1856—1909), Mus 14, 8.
— Old and new in vocal art, Mus 14, 9.
Lefeuve, Gabriel. Léon Moreau et Sylvio Lazarri, La Française, Paris, 14 février 1909.
— Désiré Inghelbrecht et Gabriel Grovlez, ibid. 21 mars 1909.
— Louis Delune, ibid. 31 janvier 1909.
— Charles Lefebure, La Française, Paris, 9 mai 1909.
— Trois femmes compositeurs: Mme Cécile Simon, Mme Mel-Bonis, Mme Cécile Chaminade, ibid. 7 août 1909.
— André Wormser et Charles Silver. ibid. 9. Sept. 1909.
Lichtenberger, H. Wagner, MM 21, 15/6.
Leichtentritt, Hugo. Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin während des Winters 1908/9, ZIMG 10, 11/12.
Liepe, Emil. Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme von Ottomar Rutz (Bespr.), AMZ 36, 37.
Lowe, George. The songs of Schubert, MO 32, 382.
— The songs of Albert Mallinson, Mus 14, 9.
Ludwig, Franz. Zwei Briefe Emanuel Aloys Förster's, ZIMG 10, 11/12.
Lyr, René. Charles Mélant (Mus.Belges) SIM 5, 8/9.
Maclean, Charles. Sidelights from India on Tonality, MN 22. Aug. 1908.
— Moody-Manners Opera Company, MN 13. Febr. 1909.
— The Zither (Bavarian Highlands), ZIMG 10, 11/12.
Maecklenburg, Albert. Über die Natur des Quartsextakkordes und seine Anwendung. Ein Beitrag zur Tonphilosophie, Mk 8, 21.
Mangeot, A. Pour qui sont les Répétitions? MM 21, 14.
— Mme Wanda Landowska, MM 21, 15/16.
Mangot, Th. Simple contribution à l'étude des mouvements musicaux, MM 21, 15/16.
Marcello. La prima rappresentazione del Guglielmo Tell a Parigi, RMI 16, 3.
Marchal, Raymond. Encore »Elektra et Cassandra«, GM 55, 37/38.
Marsop, Paul. Ein Reformkonzert im

Münchener Prinzregenten-Theater, NMZ 30, 24.

Martell, Paul. Die Königl. Musikinstrumenten-Sammlung zu Berlin, MWB 40, 24.

McNaught, W. G. The Cologne Männergesangverein, MT Aug. 1909.

Melnitz, Curt. Das deutsche Lied in Amerika, März, München, 3, 16.

Millet, Lluis. »Llegenda« d'Eduard L. Chavarri, RMC 6, 67/68.

Milligen, S. van. Het muziekleven in Nederland in de 18de eeuw, door D. F. Scheurleer, Cae 66, 7.

— Mozart's Requiem en de na diens dood ontstane strijd over de echtheid der laatste deelen, Cae 66, 9 f.

Moos, Paul. Artur Seidl: Vom Musikalisch-Erhabenen. (Ausführl. Bespr.) Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft. 4, 3.

Morax, René. Théâtre de musique, VM 2, 20.

Morsch, Anna. Professor Dr. Emil Bohn †, KL 32, 15.

— Zur Berufung Hermann Kretzschmar's, KL 32, 17.

Müller, Herm. Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes. Ein Vortrag, KM 10, 5/6.

Müller, Otto. Das Alleluja im vorreformatorischen deutschen Kirchenliede, KM 10, 5/6.

Müller-Hartmann, Rob. Reminiszenz, Zitat und Plagiat in der Musik, AMZ 36, 37.

Nadal, Llouis B. L'excursió artistica del »Orfeò Català« a Valencia: Crònica, RMC 6, 66.

Nef, K. Der Kongreß der internationalen Musikgesellschaft und die Haydn-Zentenarfeier in Wien, SMZ 49, 22.

— Theorie, SMZ 49, 24.

— Das Erwachen des Liedes in der Schweiz, ibid.

Neisser, A. Westdeutsche Musikfeste 1909, BW 11, 20.

Niecks, Frederick. A quaint Old-World grace, MMR 39, 464 f.

Nin, J. Joaquim. Diverses observacions sobre dos grans centres musicals, RMC 6, 67/68.

Notcutt, Arthur. Bayreuth 1909 Festival, MN 14. Aug. 1909.

Oehlerking, H. Besoldungsverhältnisse und Organisation der Kirchenmusiker, BfHK 13, 11.

Orlando, Filippo. Vecchie canzoni napoletane, MA 43, 40/41.

Ott, Karl. L'»Ingressae« della liturgia ambrosiana, RG 8, 7/8.

Parker, D. C. The Imperialist in music, MMR 39, 465.

Paul, Ernst. Neuheiten im Klavierbau, MSS 4, 5.

Peiser, G. Die Musikästhetik, AMZ 36, 34/35.

Petrucci, G. Richard Wagner en France' GM 55, 31/32.

Pinel, Chr. Le plaisir musical. Ses différentes formes, MM 21, 15/16.

Platzhoff-Lejeune, Ed. Sang und Tanz in den Schweizer Bergen, Die Woche, Berlin, 10, 32.

Plessy, Armand du. L'amour dans l'œuvre de Wagner, La Fédération Artistique, Brüssel, 1909, Nr. 30 f.

Porges, Heinr. Über Richard Wagner's Lohengrin, BB 32, 7/9.

Pougin, Arthur. Trouvères et Troubadours, M 75, 33 f.

— La vérité sur Mme Stoltz, M 75, 35 f.

Practicus. Some stray notes for organists. Nr. 1. Accompaniment of plain chant, Nr. 2. Soft accompaniment for the chant, ChM 4, 5.

Procházka, Rud. Freih. Musikschätze im Prager Konservatorium, S 67, 34.

Puniet, P. de. Du rite des processions à la consécration des saintes huiles, RG 8, 7/8.

Puttmann, Max. Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150jährigen Todestage, AMZ 36, 32/33.

— Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Kassel, AMZ 36, 36.

— Johann Seb. Bach's Matthäuspassion von Alfred Heuß (Bespr.), AMZ 36, 37.

Rabich, E. Das Kirchenchorwesen im Herzogtum Sachsen-Meiningen, BfHK 13, 11.

Reuß, Ed. Der Kampf um die Klaviertechnik, 53. Jahresbericht des Dresdner Kgl. Konservatoriums für Musik.

Reuter, Rud. Die Kaiserliche Musikakademie in Tokio, S 67, 30.

Riemann. Johannes Brahms und die Theorie der Musik. Ein paar kleine Erinnerungen, Programmbuch des ersten deutschen Brahmsfestes (München).

Riesemann, Oskar von. Über Musikkritik und einen ihrer bedeutendsten Vertreter i. Rußland (Wladimir Stassow), NMZ 30, 23 f.

Roberts, W. A. Liverpool Church Choir Association, MN 12. Dez. 1908.

Roesch, Fr. Zum Kapitel des Aufführungsrechtes, S 67, 32 u. 37.

Roncaglia, G. In difesa dell' espressione sonora, RMI 16, 3.

Ruge, Clara. Die New Yorker Opernsaison 1908/09, BW 11, 20.

Rupertus. Der gute oder schlechte Rhythmus in Kirchenliedern, GBl 34, 8.

Rutz, Ottmar. Das Musikalische im gesprochenen Wort, Mk 8, 24.

Rutz, Ottmar. Neues von den Temperamenten und ihrer Beziehung zu Musik und Dichtung, Der Türmer, Stuttgart, 11, 11.

Rychnovsky, Ernst. Zwei Theater-Premièren in Prag. (»Der Toreador« von Adolf Adam. »Der bucklige Geiger« von Robert Konta), MWB 40, 25.

— Heinrich Proch, Deutsche Arbeit, Prag, 8, 11.

S., L. Een nieuw wetenschappelijk boek over muziek (Jules Combarieu: La Musique — ses lois, ses évolutions), Cae 66, 7f.

S., J. S. Wagner's »Rienzi«, MMR 39, 464.

Salter, Sumner. The organist in the college, Mus 14, 9f.

Sassedatelew, Th. Hygiene der Stimme, MSal 1, 15/16.

Schäfer, Oskar. Das System Riemann und seine Verwendung im Musikunterricht, MSS 4, 5f.

Scharlitt, B. Wagner und Liszt, BW 11, 21/22.

Schattmann, Alfred. Zur Berliner Opernvereins-Frage, GpB 3, 9.

Schmid, Andreas. Gesang des Pater noster in der Messe, KM 10, 5/6.

Schmid, Otto. Ein Lieblingslied Robert Schumann's. (Immer mehr! von Gottlob Wiedebein), BfHK 13, 12.

— Die altniederländischen Märsche: »Oranien-Gelderland« und »Oranien-Friesland«, DMMZ 31, 35.

Schmidkunz, Hans. Phantasie und Kommando, BfHK 13, 11.

Schmidt, Leopold. Der neue Hochschul-Direktor (Herm. Kretzschmar), S 67, 31.

— Kunst und Technik (Stellungnahme zur Clutsam-Klaviatur), S 67, 35.

— Ein deutsches Brahmsfest, S 67, 36.

— Brahms als Mensch, Programmbuch des ersten deutschen Brahmsfestes (München).

Schmitz, Alois. Die Resonanzlehre als stimmbildendes Element, Sti 3, 12.

— Gesundschulung kranker Sing- und Sprechstimmen. Gesangspädagogische Skizze, RMZ 10, 34/35.

Schmitz, Eugen. Abteilung: Musik. Bücherverzeichnis. Literarischer Ratgeber für die Katholiken Deutschlands. VII. Jahrg. 1908. Jos. Kösel, Kempten.

— Zu Richard Wagner's »Liebesverbot«, Mk 8, 23.

— Zu Bach's Matthäus-Passion, Allgemeine Zeitung, München, 112, 32.

Schröder, R. Musikschulen und -stätten — Musik — Musikverlag — Notenstich und -druck in Rußland, Der Notenstecher, Leipzig, 9, 3f.

Schulze-Berghof. Zur Frage der Schülerkonzerte, Werdandi, Leipzig, 2, 7.

Schumann, Georg. Wie ich Musiker wurde, Mk 8, 22.

Schwalge, J. Haydn-Zentenarfeier und III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, GBl 34, 9/10.

Seidl, Arthur. Aus der Musikbibliothek des Herzoglichen Hoftheaters zu Dessau, MWB 40, 21/22.

Senes, G. Progetto di un Organo Monumentale e Orchestrale nella Basilica di S. Pietro a Roma, NM 14, 170/71.

Servières, Georges. Souvenirs du Chevalier F. de Cussy sur Spontini et Weber, GM 55, 33/34.

Seydel, Martin. Julius Hey, BB 32, 7/9.

Sherwood, William H. Some of the larger works of Mendelssohn for piano. I. Rondo Capriccioso in E minor, op. 14, Mus 14, 9.

Siloti, Alexander. Zum Kapitel des Aufführungsrechtes, S. 67, 28 u. 34.

Skobel. Die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Primkenau, MS 42, 9/10.

Société française des amis de la musique. L'enseignement musical dans les écoles primaire. SIM 5, 8/9.

Sommer, Hans. Musik im Volkshaushalt, AMZ 36, 36.

Sonne, H. Die Bayreuther Bühnenfestspiele des Sommers 1909, DMMZ 31, 35.

Southgate, Thomas Lea. Help for British composers, MN 25. Juli 1908.

— A military-band music-competition, MN 31. Okt. 1908.

— Registration of Music-teachers, MN 5. Dez. 1908.

— Sterndale Bennett's music, MN 13. März 1909.

— An Australian critic on English organists, MN 22. Mai 1909.

— A down-striking p. f. action, MN 12. Juni 1909.

— Musical instruments at S. Kensington Museum, MN 10. Juli 1909.

Spanuth, Aug. Die Ornamentik in der Musik (Bespr. des Buches von Beyschlag), S 67, 30.

— Das »Erste Deutsche Brahms-Fest«, S 67, 37f.

— Das neue Casseler Hoftheater, S 67, 35.

Sperando. Das Berliner Opernjahr, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 28/29.

Stein, M. Die Erziehung des Schülers zur selbständigen Aneignung der Gesänge, MSS 4, 5.

Stieglitz, Olga. Die Tonkunst an Fürstenhöfen. König Oskar II. v. Schweden als Förderer der Musik seines Landes, NMZ 30, 23.

Stöbe, P. Bericht über den musikhistorischen Kongreß, verbunden mit der Haydn-Zentenarfeier in Wien, K 20, 8f.

Stoecklin, Paul de. Clara Schumann:

les années de veuvage, CMu 12, 17/18 f.

Storck, K. Italien, das Land der Musik!? Der Türmer, Stuttgart, 11, 11.

— Vom Musikdrama der Gegenwart, Der Türmer, Stuttgart, 11, 12.

Storer, H. J. The oldest church organ in des United States, Mus 14, 8,

Stubbe, Arthur. Zur Reform des Chorgesanges, Mk 8, 24.

—t— Der Schwabenstreich. (Ein Beitrag zum Kapitel: Kunst u. Behörde. Leipziger Volksztg. 19. August.

— Ordinariate für Musikwissenschaft an deutschen Universitäten. ebenda. 8. September.

— Präludien zur bevorstehenden Leipziger Konzertsaison, ebenda, Nr. 212.

Tagger, Theodor. Die französische Musik der Gegenwart, AMZ 36, 32/33 ff.

Taylor, David C. Instinctive vocal guidance versus mechanical tone-production, NMR 8, 93.

Tebaldini, G. Telepatia musicale? Sempre a proposito dell' »Elettra« di Richard Strauss, RMI 16, 3.

Thiessen, Karl. Der Lyriker Storm und seine Komponisten, RMZ 10, 32/33.

Thomas-San Galli. Hugo Riemann zu seinem 60. Geburtstage, RMZ 10, 30/31.

— Erstes deutsches Brahmsfest, RMZ 10, 38/39.

Thuren, Hjalmar. Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu Kopenhagen, ZIMG 10, 11/12.

Tideböhl, Ellen von. Incidents from the life of N. A. Rimsky-Korsakov, Mus 14, 9.

Tiersot, Julien. Die Sinfonie in Frankreich, RMZ 10, 36/37 f.

Tinel, E. Pie X. et la musique sacrée, La Fédération Artistique, Brüssel, 1908 Nr. 7 f.

Tischer, Gerhard. Erfreuliches aus der Musikstadt Köln, RMZ 10, 30/31.

— Der neue kaiserliche Erlaß zum Gesangswettstreit, RMZ 10, 34/35.

— Adolf Busch, ibid.

— Die Förderung schaffender Tonkünstler, RMZ 10, 38/39.

Tombelle, F. de la. L'Oratorio et la Cantate, TSG 15, 8.

Torchi, L. Giuseppe Martucci, RMI 16, 3.

Torri, L. Nel terzo centenario della morte di Giovanni Croce detto il Chiozzotto, RMI 16, 3.

Tracy, James A. Leipsic, as a centre for classical music. An account of the forces which made the city famous, Mus 14, 8.

— Russian composers and pianists, ibid.

Tunison, J. S. Chironomy: — A lost science, NMR 8, 93 f.

Udine, J. d'. L'Exercice des Arts et le Métier, la Beauté organique, MM 21, 14.

Unger, Max. Haydn-Studien, MWB 40, 24 f.

Untersteiner, Alfredo. Musica e Libri di interesse musicale, MA 43, 38/39.

Viotta, Henri. Het Haydn-jubilé en het derde Congres der internationale maatschappij voor muziek, Cae 66, 8.

Visetti, Albert. Minna Wagner, MN 13. März 1909.

— Moussorgski and his methods, MMR 38, 464.

Vivarelli, Liberio. Musical season in Florence, MN 5. Sept. 1908.

Vogel, Georg. Julius Hey, Sti 3, 12.

Volkmann, Hans. Burney's Reise von Prag nach Dresden im September 1772, Über Berg und Tal. Organ des Gebirgsvereins für die sächsische Schweiz, Dresden, 32, 7/8.

Volkmann, Ludw. Musikalische Bibliographie, Zeitschrift für Bücherfreunde, Leipzig, 1, 4.

Vulliamy, C. E. Die Meistersinger von Nürnberg, MO 32, 383.

Weber, Wilhelm. Georg Schumann. Eine Studie, Mk 8, 22.

Welsh, W. H. Brighton Musical Festival, MN 23. Jan, 1909.

— Temperament in congregational music, MN 13. Feb. 1909.

— Technique in congregational music, MN 13. März 1909.

Weltner, H. Otto Plötz, SMZ 49, 25.

Westerby, Herbert. Danish and Swedish p. f. music, MN 13. Juni 1908.

Wetzel, Herm. Die Klaviermusik Friedrich Kiel's, Mk 8, 22.

— Die ästhetische Vorherrschaft des auftaktigen Rhythmus, MWB 40, 18 f.

Widmann, Wilh. Eduard Stehle. (Zum 70. Geburtstage des Komponisten), NMZ 30, 24.

Wiedermann, F. Karl Erk †, MSS 4, 6.

Wierdsma, P. Wichers. Jets over de Pythagorische stemming, toegepart op pianos en orgels, WvM 16, 33 f.

Willfort, E. St. Glarean's Erwiderung, ZIMG 10, 11/12.

Wolffheim, Werner. Fred. H. Clark, Liszt's »Offenbarung« (Bespr.) Zeitsch. für Ästhetik u. Kunstwissenschaft 4, 3.

Zielinsky, Jaroslaw de. Why theory should not be neglected, Mus 14, 9.

Zoder, Raimund. Franz Schubert und die Volksmusik, Das deutsche Volkslied, Wien, 11, 1.

— Über den Takt des Ländlers in Oberöstereich, ibid. 11, 7.

Zollinger, Albert. Verdi et ses contemporains, CMu 12, 15/16.

A Correction.

Z. X., 341. *The Zither (Bavarian highlands).* In this article written on tour, it was overlooked and should have been stated, that, whereas the actual sound of the "melody" strings is identical with notation, that of the "harmony" and "bass" strings is an 8ve lower than the notation given in the text. Consequently the argument at second paragraph of p. 343 was overstated, and the word "entirely" in line 20 should have been "considerably".

The fact remains however, that, even after allowing for octave notation, in the Munich system the compasses overlap by an 8ve and a diminished 5th, while in the major and minor chords at p. 345 which form the complete stock of the ordinary zitharist, only half have a bass-note lower than the "melody" strings. And in the Vienna system the compasses overlap by an 8ve and a minor 6th, while the general lie of the stock chords is higher than in Munich, the top note in nearly half of them running a 3rd or 4th more higher. Furthermore, and as a matter of fact, it is quite habitual in zither music to use the "melody" strings so low down, that the register or tessitura shall coincide with that of the accompaniments (actual sounds); in Volkslied work in the highlands probably not less than 50% of the notes stopped by the left hand are either lower than or identical with the highest note plucked by the right hand.

Though therefore there was a defect about the exposition of the general statement at pp. 343 and 346, that statement was substantially correct, and may be repeated in the following terms: — The most characteristic zither-effect is that which arises from the fact that the twanging and plucking tones are combined, and indeed frequently overlap each other through a considerable portion of the scale.

For Maximilianstrasse on p. 346, read Prinz-Regentenstrasse; and for Stölz on p. 349, read Tölz. **Charles Maclean.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Madame **C. Hibert**, Paris, 22 rue Matignon.
Max Rikoff, Paris, 3 Avenue Matignon.
Mr. **Schneider**, Directeur de la Maison Bechstein, Paris, 334 rue Saint Honoré.
Godtfred Skjerne, Kgl. Ministerialbeamter, Kopenhagen, Nordborggade 3..
Frau Professor **Leschetitzky**, Wien, Cottage Karl Ludwigstr. 42.
Herr Professor **Theodor Leschetitzky**, Wien, Cottage Karl Ludwigstr. 42.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Ernest Newman, jetzt: Ivythorpe, Wake Green Road, Moseley, Birmingham.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel (Berlin), Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.
Hermann Springer (Berlin), Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen.
W. H. Grattan Flood (Enniscorthy), Dublin "City Music" from 1456 to 1786.
Edward W. Naylor (Cambridge), Jacob Handl (Gallus) as Romanticist.
Felipe Pedrell (Barcelona), L'Eglogue La forêt sans amour de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon.
Curt Sachs (Berlin), Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686).
G. Wustmann (Leipzig), Elias Ammerbach.
Arno Werner (Bitterfeld), Noch einige Bemerkungen zu Fasch.

Ausgegeben Anfang Oktober 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. Elfter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Renaissance und Barock.

Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden.

I.

Um sich über die einzelnen Epochen innerhalb der Geschichte der Künste den Überblick zu erleichtern, hat man sich daran gewöhnt, sie mit Namen zu bezeichnen, welche sie in prägnanter Weise charakterisieren und umgrenzen sollen. Diese Namen hat man die längste Zeit kritiklos hingenommen, obwohl sie den intentierten Zweck nicht ganz erfüllen, da sie nicht das Resultat historischer Forschung sind, sondern einer Laune des Zufalls ihre Entstehung verdanken. Sie sind entweder gänzlich verfehlt wie der Name Gotik[1]), oder beziehen sich auf eine Einzelbewegung innerhalb einer Mehrheit von Kulturbestrebungen, wie der Name Renaissance[2]), oder bilden ein absprechendes Urteil wie der Name Barock[3]) usw. Um in der modernen Forschung[4]) mit ihnen operieren zu können, darf man sich ihrer nicht zur

1) Dieser Name wurde anfangs vornehmlich auf architektonische und plastische Werke angewandt und man suchte den Ursprung dieses Stiles in der Zeit der Goten. Selbst Goethe gebraucht noch manchmal das Wort »gotisch« im gleichen Sinne als barbarische Kunst wie Vasari, der in den »*Vite dei piu celebri Pittori*« schreibt: *Questa maniera fu trovata dai Goti, che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera.*

2) Auf das Rinascimento der Antike, wobei damals gerade so wie in früherer und späterer Zeit die Antike im Spiegel der Zeit gesehen und als ein zu erstrebendes, nie zu erreichendes Ideal hingestellt wurde. Dadurch wurde es zu keiner historisch manieristischen Bewegung, sondern zu einer vorstrebenden, neuschöpfenden.

3) Die etymologische Bedeutung des Namens Barocke ist noch immer nicht aufgeklärt; man verband aber schon in frühester Zeit mit der Bezeichnung »*barocco*« in den bildenden Künsten das Übermaß an Leidenschaft wie es bei einigen Epigonen Michelangelo's hervortritt.

4) Als systematische Begriffe wurden diese Namen zuerst in der Romantik verwendet, wo sich auch zuerst das »historische Gefühl« nachweisen läßt. So datiert

Erklärung, sondern bloß als konventioneller Fiktionen zum Zwecke der Bezeichnung und zur Verständigung bedienen. Ursache dieser Unzulänglichkeit ist, daß diese Namen zu einer Zeit gegeben wurden, wo die historische Forschung noch vorzüglich der Aufzeichnung des reinen Geschehens zugewandt war und sich in ihren Einteilungen allein nach äußerlichen Ereignissen richtete, wie es etwa Regierungsantritte von Fürsten, Kriege und Friedensschlüsse sind. Daher gebrauchte man auch diese Namen in der Geschichte der Künste, nachdem sie ihre ursprüngliche Enge verloren hatten, in dem Sinne, Zeiträume einzuschließen, deren Grenzen an das Auftreten einzelner Künstler oder gar an die Entstehung eines Kunstwerkes geknüpft sind.

Als sich die Forschung von dieser primitiven — pragmatischen — Art der Geschichtsschreibung allmählich abwandte, die Kulturgeschichte heranzog und in dem historischen Verlauf einen tieferen, in der Psyche der Massen wurzelnden Motor suchte, fand man, daß diese von der früheren Geschichte gesteckten Grenzen sich nicht mit den elementaren Wandlungen deckten. Man kam zu der Erkenntnis, daß keine Erscheinung an sich vollkommen neu und unabhängig von den allgemeinen Zeitströmungen sein könne. Vielmehr setzt sich jede Kulturerscheinung aus einer Reihe gegebener Faktoren typischer Natur zusammen, wie es z. B. die Entwicklung der Gattung[1]) und das Milieu sind, zu denen ein individueller Anlaß hinzutritt, der sie auflöst. Auf die Geschichte der Künste angewandt bedeutet dies, daß bei jedem Werk der Künstler abhängig ist von Tradition und Umgebung, innerhalb der durch diese beiden Faktoren gegebenen Grenzen erst sein persönliches Einwirken stattfindet, dessen Intensität sich nach der Bedeutung des Schaffenden richtet.

Durch Untersuchungen auf kulturgeschichtlichem Gebiete und Anwendung der hier gefundenen Resultate auf das Teilgebiet der Geschichte der Künste, kam man dazu, der einzelnen Erscheinung nicht mehr die überragende Bedeutung beizumessen, wie es bisher geschehen war, sondern jedes Kunstwerk in seiner Stellung zu den umgebenden Werken zu betrachten, seine Beziehungen zu dem Vorangegangenen zu suchen und die verbindenden Fäden so weit zu verfolgen, bis alle Zusammenhänge klargelegt sind. Mit dieser entwicklungsgeschichtlichen Methodik ist es erst möglich geworden, Werke vergangener Epochen in richtiger Weise beurteilen zu können. Dabei stellte sich mit Notwendigkeit heraus, daß die mit den Namen Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko usw. verbundenen Vorstellungen eine Änderung erfahren müsse, da einerseits ihre Grenzen eine zeitliche Verschiebung zu erfahren haben, anderseits aber ein genaues Festlegen von ihnen an bestimmte Daten sich als unmöglich erwiesen hat. Besonders klar tritt diese Modifikation bei den Begriffen Renaissance und Barock hervor. Für das was wir heute Kunst der Renaissance nennen, mußte vor Burckhardt zum Teil noch die Gotik den Namen hergeben, und es ist sein Verdienst, sowie das Henry Thode's[2]) die Anfänge weiter zurückgelegt zu haben. Burckhardt aber, der sich als einer der ersten mit der Darstellung einzelner Zeitläufe befaßte, ging in seinen Folgerungen und der Würdigung der Renaissance zu

---

z. B. das Gefühl für die Schönheit, für Ruinen, für Altertümlichkeiten, nur weil sie »alt« sind, aus dieser Zeit.

1) Biologisch gesprochen deckt sich dies mit dem Begriff der Vererbung.

2) H. Thode, Franciscus von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien.

weit und kam zu einseitiger Überschätzung dieser Epoche, indem er die vorangehende Gotik und die nachfolgende Barocke als Verfallszeiten ansah, ein Urteil, das auch noch heute sich in vielen Lehrbüchern unkritisiert wiederfindet.

Erst in jüngster Zeit wurde durch eine gleichmäßige Durchforschung der Gotik und Barocke das frühere allgemein verbreitete Urteil berichtigt. Man fing wieder an, die Renaissance neu zu entdecken, nachdem die seit Burckhardt herrschende Ansicht von ihr, als einer in sich abgeschlossenen Höhenperiode überwunden war. Sie ist insofern ein Höhepunkt, als sie alle Probleme der früheren Zeit vollendet und ihnen durch die Beschäftigung mit der Antike neue Nahrung zuführt. Die Renaissance ist aber ihrer Mechanik nach eine Übergangszeit, indem sie zwischen der noch dem Mittelalter angehörenden Gotik und der bereits der Neuzeit zugehörenden Barocke vermittelt. In ihr beginnen bereits sich die Keime einer neuen Kunst zu zeigen, die in jeder Gattung sich mit völlig neuen Problemen befaßt. Es sind dies z. B.: In der Malerei das Problem der Behandlung des Lichtes und der Luft, in der Architektur das Problem der einheitlichen Raumgestaltung und die Anwendung von Licht und Schatten zum Zwecke einer optischen Wirkung, das Eindringen des Malerischen in der Plastik. In der Musik ist es die, einer immanenten Logik unterworfene bewußte Anwendung der Harmonie, durch welche das Entstehen neuer Kunstformen möglich wurde und das Aufkommen des Orchesterkolorits.

Es sind fundamental einschneidende Ereignisse auf politischem, religiösem und wirtschaftlichem Gebiet, welche den Beginn der neuen Kultur kennzeichnen, die einen Bruch mit der Vergangenheit bedeutet. Die Kultur dieser neuen Epoche, die den Namen Barocke trägt, ist es, welche bis auf unsere Zeit herauf formbildend, gestaltend und im höchsten Maße schöpferisch gewirkt hat. Man hat erst in letzter Zeit angefangen, sich mehr mit der Kunstentwicklung und den Problemen der Barockkunst zu beschäftigen, vor allem vom kulturhistorischen Standpunkte aus, wie es Lamprecht im 7. Bande der »Deutschen Geschichte« getan hat, dann von kunsthistorischer Seite aus, wo das Material am leichtesten zugänglich war — in den Schriften von Wölflin, Gurlitt — teilweise noch in Anlehnung an J. Burckhardt, dessen Einfluß erst in den neuesten Publikationen von A. Riegl »Die Entstehung der Barockkunst in Rom« und M. Dvořak völlig überwunden ist.

Man versteht heute unter Kultur der Barocke den Inbegriff aller aus der Gotik und Renaissance sich entwickelnden Bestrebungen, die unter Hinzutreten von neuen wesentlichen Merkmalen, zu einer neuen, den nunmehr veränderten Lebensanschauungen entsprechenden Kunst führen sollten. Als ihren Beginn kann man die Zwanzigerjahre des XVI. Jahrhunderts annehmen, wo infolge der vorhergegangenen Entdeckungen und Erfindungen und den damit zusammenhängenden wirtschaftlichen Errungenschaften eine ungeahnte Menge psychischer Werte entstanden war, welche in der Kunst zu neuen Formen und Problemen führten. Ihre Heimat ist der Mittelpunkt der damaligen kultivierten Welt, Rom, und die Städte Mittelitaliens. Die Kunst, in einer gewaltigen, ereignisreichen Zeit geboren, nahm sich das Kolossale, Leidenschaftliche, Titanenhafte zum Vorwurf nnd hielt daran durch 2 Jahrhunderte fest; allmählich nur, den psychischen Wandlungen der Gesellschaft in ihren Bestrebungen zu einer Rückkehr zur Natur folgend, veränderte sich

die äußere Gestalt dieses Stiles, und an Stelle des Grandiosen und Furchtbaren trat das Anmutige und Heitere des Rokoko. Dieses basiert im wesentlichen auf den gleichen Prinzipien wie die Barocke, nur in einer psychischen Modifikation.

Eine wesentliche Klärung in der Beurteilung der Perioden wird uns die allgemeine Erkenntnis der Mechanik der Kulturepochen bringen, daß sich in der Kunst seit der Antike zwei Strömungen verfolgen lassen, die ohne Unterbrechung bestehen: eine individualisierende und eine typisierende, für welche wir seit Friedrich Nietzsche die nicht ganz umfassenden Namen dyonisisch und apollinisch anzuwenden gewöhnt sind. Die individualisierende Richtung, bei welcher der Einzelwille dominiert, ist subjektivistisch, die typisierende, bei welcher die allgemeine Empfindung in den Vordergrund tritt, ist objektivistisch. Bei einer nicht genauen und sich nur mit den Hauptmomenten der Kunst irgend einer Epoche beschäftigenden Forschung kann die stete Koexistenz der beiden Strömungen leicht übersehen werden, besonders da, wo das Kunstmaterial in ungenügender Menge vorhanden ist[1]). Überall aber, wo die eine Strömung in einem Kulturzeitalter als Hauptrichtung auftritt, läßt sich die andere als Nebenströmung nachweisen. In Übergangszeiten laufen beide entweder gleichberechtigt nebeneinander oder kommen nacheinander in kurz aufeinanderfolgenden Zeiträumen an die Oberfläche, gleichsam in gedrängter Weise längere Perioden nachbildend. So gelangen in der Renaissance als einer Übergangszeit beide Strömungen zur Gleichberechtigung und durch diesen Ausgleich konnte in einer verhältnismäßig kurzen Periode die große Anzahl vollendeter Schöpfungen entstehen. Diejenige Kunstrichtung, welche in der einen Epoche vorherrschend war, wird in der sie ablösenden Epoche eklektisch, als sekundäre Strömung modifiziert weitergeführt bis sie ihrerseits in neuerdings veränderter Form die Führung wieder übernimmt.

II.

In der musikhistorischen Forschung, als einer verhältnismäßig jungen Wissenschaft hat man die längste Zeit sich mit der biographischen Forschung beschäftigt, und mit der analytischen Behandlung der Werke einzelner hervorragender Künstler. Auch heute noch muß dieser Arbeit ein weiter Raum zubemessen werden, was hauptsächlich an den Problemen der Notenschrift liegt. Durch sie wurde es erst möglich, sich der Besprechung größerer Zusammenhänge zuzuwenden und die Geschichte einzelner musikalischer Formen zu schreiben. Hiermit ist bereits das Gebiet der Entwicklungsgeschichte betreten. Es sind die Vorbedingungen gegeben, daß Ambros auf der Höhe der historischen Methodik seiner Zeit stehend, seine Musikgeschichte schreiben konnte. Die Methodik steckte aber noch teilweise im Pragmatismus, was sich aus einigen Kapitelüberschriften des hier speziell in Betracht kommenden 5. Bandes erhellt: »Palestrina«, »die Zeit des Palestrinastiles«, »der monodische Stil in Rom«, »die Musikreform und der Kampf gegen den Kontrapunkt« usw. Es sind Biographien und kleinere Zusammenhänge behandelt, ohne aber — was in einer Geschichte der Musik notwendig wäre — den Durchschnitt durch alle gleichzeitigen Erscheinungen zu geben; es waren auch zu der Zeit, wo dieses Buch geschrieben wurde, so viele bedeutende

1) Sei es, daß ein großer Teil des Materials in Verlust geraten oder schwer zugänglich ist, die Lesbarkeit der Dokumente erschwert usw.

Werke unveröffentlicht, daß diese Darstellung notwendigerweise heute nicht mehr genügt. Man kann dem Werke durch Überarbeitung nicht mehr nützen, da eben die ganze Art der Methodik heute überwunden ist; seinen Zweck, Generationen von Musikhistorikern heranzubilden, hat es erfüllt, und seine Bedeutung wird dadurch, daß es überholt ist, nicht gemindert. An dieser Stelle soll aber doch auf das Verhältnis Ambros' zur Barocke eingegangen werden. Angeregt durch Burckhardt (speziell den »*Cicerone*«), bringt er häufig Vergleiche aus der bildenden Kunst zur Erklärung allgemeiner Tendenzen. Er teilt auch die Abneigung Burckhardt's gegen die Barocke. Am deutlichsten tritt dies in dem Kapitel: Die Musikreform und der Kampf gegen den Kontrapunkt hervor, wo es heißt:

»Wie immer kommt auch diesmal die Musik als Nachzüglerin der anderen Künste. Die Renaissance beginnt in Italien (in runder Zahl ausgedrückt) mit dem Jahre 1400 ... Die Florentiner Reformatoren der bildenden und bauenden Künste von 1400 wären bei der allgemeinen Strömung, welche die Geister fortriß, sicher gleichzeitig als Musikreformatoren aufgetreten, hätte die Musik der Italiener nicht bis nach 1500 in den Windeln gelegen und wäre sie dann nicht von der hochausgebildeten niederländischen Tonkunst durchaus abhängig und bedingt gewesen. Als die Musik sich endlich aufmachte, um sich der Bewegung anzuschließen, war die Jugendfrische, der erste Enthusiasmus der Renaissance längst vorbei, sie hatte ihren Höhepunkt lange hinter sich und hatte sich in der Bildnerei und Architektur bereits ins wildeste Barocco verlaufen; das Leben hatte den freien poetischen Hauch längst gegen schwülstige, selbst zum Teil ungeheuerliche Formen vertauscht«.

Diese Behauptungen widersprechen allen Erfahrungen. Es ist bisher noch niemals der Vorgang beobachtet worden, daß eine kulturgeschichtliche Erscheinung auf irgend einem Gebiete sich um Generationen verspätet hätte. Jedes Kulturproblem hat seine Modernität. Es kann nur unter bestimmten Bedingungen ausreifen und läßt sich dann in irgendeiner Form überall dort nachweisen, wo man mit dieser Kultur in Berührung gekommen ist. Aus den oben zitierten Sätzen zeigt es sich, daß Ambros das für die Musik Wesentliche, die spezifischen Probleme der Renaissance in der Musik, verkannt hat.

In dem Handbuch der Musikgeschichte hat Riemann diese herrschende Anschauung widerlegt. Er nimmt Stellung gegen die Überschätzung der Rolle, welche die Niederländer in Italien gespielt haben, und führt genügend Belege dafür an, daß die Musik der Italiener vor 1500 nicht »in den Windeln gelegen ist«. Auch setzt er aus Gründen der Bildung eines neuen Stiles den Anfang der musikalischen Renaissance um etwa 1300 an, eine Jahreszahl, die sich mit dem historischen Beginne der Renaissance ungefähr deckt. Riemann macht nicht mehr Komponisten und Schulen zu Trägern der Darstellung, sondern die Entwicklung der Formen und Stilarten, wodurch ein weit höherer Standpunkt der Beurteilung gewonnen ist.

Merkwürdigerweise nimmt aber auch Riemann die Dauer der Renaissance bis 1600 an, obwohl er selbst die Bedeutung der Reform von 1600 in Frage stellt[1]). In der Einleitung (S. 14) motiviert er die Einführung des Terminus Renaissance, dessen enge wörtliche Bedeutung — das Wiederaufleben der Antike war nur eine Einzelbewegung und nicht für das ganze Zeitalter maßgebend — er als Charakteristikum der neuen Kunst überhaupt ansieht. Es

1) H. d. M.-G. II. S. 14.

ist ferner (S. 15) der Vergleich zwischen Musik und Architektur der Barocke nicht zutreffend, indem ein unwesentliches Detail, wie es die Verschnörkelung ist, als wesentliches Merkmal für diese Periode angenommen wird. In der barocken Architektur war das Ziel der Kunst die Darstellung des vereinheitlichten Raumes, wo dem Beschauer alle Linien der Tektonik zusammenströmen. Dies wird erreicht durch die Einwirkung des Lichtes, welches die hervortretenden Stellen noch mehr zu betonen hat, während der Hintergrund dunkel gehalten ist. Damit die Nebenlinien nicht ablenken, werden sie unterbrochen und mit Verzierungen versehen; sie verschwimmen dadurch und erzeugen eine malerische Wirkung. Sie sind also Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. In gleicher Weise ist in der barocken Musik das Wesentliche die Schaffung größerer Formen, die logisch gegliedert sind. Um die Melodielinie nicht allzusehr zu betonen, wird sie verschnörkelt und verziert, und so wird durch das Verwischen der gleiche Effekt erzielt, wie in der Architektur.

Auch die im kleinen Handbuch der Musikgeschichte durchgeführte Periodisierung erscheint nicht glücklich, indem Riemann zwischen der Musik des Renaissancezeitalters und der neuen Zeit als gleichberechtigte Hauptepoche das Generalbaß-Zeitalter einschiebt. Es ist dies eine Verschmelzung der gewohnten rein historischen Terminologie mit einer speziell musikalischen Bezeichnung. Ohne Schwierigkeit hätte sich nach der Renaissance die neue Zeit anfügen lassen mit der Unterabteilung: das Generalbaß-Zeitalter, die Loslösung vom Generalbaß usw.

Dies sind methodologische Bedenken, die an der Vortrefflichkeit des Werkes nicht rühren sollen; das leitende Prinzip, die Evolution der Formen und Stile wird davon nicht betroffen, da sie auch nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit der Periodisierung steht; die historische Interpretation des Werkes ist pragmatisch, indem sie den Zusammenhang nachweist, in welchem die Erscheinungen objektiv zu einanderstehen [1]).

Es läßt sich noch eine andere, höhere Art der Interpretation denken, die psychologische, von der den Motiven des künstlerischen Geschehens, den Problemen nachgegangen wird. Erkennt man angesichts der Bedeutung, die psychische Anlagen und Triebe für alles menschliche Handeln besitzen, daß auch die treibenden Kräfte der Geschichte auf der inneren geistigen Seite liegen [2]), so wird man mit K. Lamprecht den Wechsel der psychischen Momente als ein wesentliches Merkmal für die Periodisierung annehmen. Wenn also vorhin die Grenze zwischen Renaissance und Barock in der Erkenntnis dieser Tatsachen verworfen wurde, so soll jetzt genauer auseinandergesetzt werden, welche neuen psychischen Momente die Barocke hervorgebracht hat.

Im ersten Teile dieser Untersuchungen wurde bereits als ein Hauptmoment der neuen Kunst die, einer immanenten Logik unterworfene Anwendung der Harmonie bezeichnet. Erst von dem Momente an, wo die Harmonie als treibende Kraft der Komposition wirkte, konnten sich die Formen entwickeln, welche ledig des Wortes, rein der instrumentalen Ausführung dienten, wie die Ricercare und Tokkaten, deren Anfang in den Beginn des 16. Jahrhunderts zu setzen ist. Es war, wie es auch Riemann

1) W. Wundt, Logik der Geisteswissenschaften. III. Historische Methoden.
2) d. s. Prinzipien der Geschichtswissenschaft. cf. K. Lamprecht, Moderne Geschichtswissenschaft.

ausspricht, eine verkehrte frühere Ansicht, die Musikgeschichte bis in die neuere Zeit als eine Geschichte der Kirchenmusik zu schreiben; immer mehr bricht sich die Erkenntnis von der hohen Bedeutung der frühen instrumentalen, auf Tabulaturen verzeichneten Musik Bahn. In den zum größten Teile noch unveröffentlichten Lautenbüchern liegt eine unerschöpfte Quelle der Forschung, deren Bedeutung man erst nach ihrer Veröffentlichung wird einschätzen können. Von weltlichen Meistern mußten naturgemäß seit der durch die Renaissance verbreiteten Aufklärung die Neuerungen ausgehen, da von da an die Kirche nicht mehr selbst Protektorin der Moderne war, sondern ihr Ansehen durch einen gewissen Konservativismus, der sich immer mehr steigerte, zu wahren suchte. In der Instrumentalmusik konnte sich auch die Chromatik, die eine wesentliche Steigerung des Harmoniegefühles bedeutet, ausbreiten und ihrerseits die Vokalmusik befruchten. Im allgemeinen vertritt nach der in Teil I aufgestellten These die kirchliche Vokalmusik die typisierende Richtung, gegenüber dem mehr und mehr sich geltend machenden Individualismus der weltlichen Instrumentalmusik; dennoch wurde auch sie in den Kreis der neuen Richtung gezogen, was sich in dem einen oder andern Symptom äußert. So ist die durch Willaert geschaffene doppelchörige Schreibweise ein spezifisch barockes Moment, da durch das Alternieren zweier entgegengesetzter Gruppen ein subjektives, gleichsam malerisches Stimmungsmoment erzeugt wird, das noch der Renaissance fremd war. Es ist ein Effekt, und sobald er gegeben war, begann die Steigerung dieses Effektes, der zur Mode wurde [1]), bis zur vielchörigen Messe Benevoli's. Hand in Hand damit geht eine immer größere Erweiterung der harmonischen Möglichkeiten und stärkerer Gebrauch von einer Chromatik, die das ganze System durchdringt, womit die mittelalterlichen Kirchentöne fallen [2]).

Eine eigentümliche Stellung in der Barocke nimmt Palestrina und seine Schule ein; es geht nicht an, ihn als Renaissancekünstler zu bezeichnen. Zur Zeit seines Auftretens hatte in Rom bereits eine ganze Generation von Künstlern der barocken Richtung gewirkt. Man wird ihn historisch nur dann richtig einschätzen können, wenn man die frühere These von den zwei parallelen Strömungen im Auge behält. Innerhalb der Barocke war durch die Ideen der Gegenreformation, die im Tridentiner Konzil feste Formen erhielten, die objektivierende Strömung an die Oberfläche gekommen. Am päpstlichen Hofe wurde jetzt jede Modernität in der Kunst abgelehnt. Man pflegte diese Bewegung immer als kunstfeindlich hinzustellen, insofern zu dieser Zeit eine Reihe wertvoller antiker Gebäude zerstört wurden. Das ist unrichtig; die Päpste dieser Zeit waren sogar kunstfördernd, insofern die Kunst den Zwecken des Papsttums dienstbar war. Sie schätzten die antiken Denkmäler nicht um ihrer selbst willen, sondern insoweit sie zur Verherrlichung des Christentums dienten [3]). Die Beschlüsse des Tridentiner Konzils

---

1) Der Begriff der Mode entsteht auch erst in der Barocke; durch die große Steigerung des subjektiven Empfindens erfolgte ein viel schnellerer Wechsel der Reaktionen von Lust- und Unlustgefühlen.

2) Die theoretischen Schriften Zarlino's um die Mitte des 16. Jahrhs. sprechen für ein längeres Vorangehen der Praxis, aus der Konsequenzen gezogen wurden.

3) Sixtus V. ließ auf die Trajanssäule eine Statue des hl. Petrus, auf die Marc Aurelsäule einen hl. Paulus setzen. (A. Riegl, Barockkunst in Rom.) Ferner wurde das Kolosseum z. B. als Steinbruch verwendet, aus dem Baumaterial für die Peterskirche gewonnen wurde.

in Angelegenheit der Baukunst und der Kirchenmusik sind der Ausdruck der allgemeinen Tendenzen ihrer Zeit; nicht von der Versammlung allein, sondern von einer ganzen Kulturströmung erzeugt. In Palestrina fanden sie den Künstler, der ihre Ideen auf dem Gebiete der Tonkunst am vollständigsten vertreten konnte. Als ein Motiv der nunmehr in den Kreisen der Gegenreformation herrschenden veränderten Stellung zur Antike ist auch die Vorrede Palestrina's zum 4. Band der fünfstimmigen Motetten aufzufassen, in der er seine eigenen, früher noch im Einfluß der humanistischen Ideale entstandenen weltlichen Madrigale verpönt und sich gegen die ganze Richtung wendet: »*ex eo numero aliquando fuisse me, et erubesco, et doleo*«. Diese Wendung ist für den Geist der Zeit bezeichnend und nicht etwa eine »Phrase im Geschmacke der Vorreden jener Epoche«, wie Ambros annimmt.

Das Problem, dem Palestrina und seine Schule nachging, war die Schaffung eines vokalen kirchlichen Chorstiles, der bei Anwendung möglichst weniger Stimmen die größte Klangvollendung und Reinheit ergeben sollte. Das weitgehendste Beispiel dieser Art bieten die »Improperien«, welche die einfachsten Harmonien haben, die nur denkbar sind. Und gerade in diesem Werke läßt sich auch der Geist der Barocke psychologisch nachweisen, indem die einfachen Akkorde erst durch die Stimmung, welche der Raum erweckt, in dem sie gesungen werden, zur vollen Wirkung gelangen. Es wirkt hier das Kunstwerk nicht allein durch sich selbst, sondern durch das Hinzutreten eines psychischen, subjektiven Gefühles. Das ist eine Erscheinung, welche wohl in der Renaissance noch undenkbar wäre.

Jedenfalls aber ist die Vokalmusik das Gebiet, auf dem, abgesehen von den Werken des Principe da Venosa und der andern Chromatiker sich die neue Phase der Kunst am wenigsten deutlich beobachten läßt. Viel leichter läßt sie sich an den reinen Instrumentalstücken und an den Gesängen in Begleitung von Instrumenten nachweisen, welche im Laufe des 16. Jahrhunderts zu immer größerer Bedeutung gelangten.

Um die Wende des 16. Jahrhunderts entsteht das *Dramma per musica* zu Florenz. Es wäre verfehlt, die Bedeutung dieses Moments für die Musik herabzusetzen, nur darf es auch nicht so überschätzt werden, wie es durch eine gewisse Richtung geschehen ist, welche gestützt auf die Theorien Richard Wagner's, nur der dramatischen Musik eine Existenzberechtigung zuschrieb. In formaler Beziehung bedeutet gerade diese Florentiner Epoche wenig. Formbildend wirkten erst die venezianischen und später die neapolitanischen Komponisten, wobei Venedig wie im ganzen Verlaufe der Geschichte eine Sonderstellung einnahm. Der *stilo rappresentativo* der Florentiner war schon durch das ganze 16. Jahrhundert vorbereitet, und verkörpert das ausgebildete harmonisch-subjektive Musikempfinden der Barocke. Diese Florentiner dramatischen Versuche schließen die erste Periode der Barocke ab, und mit der venezianischen Oper beginnt ein zweiter Abschnitt; mit ihr setzt die zielbewußte Trennung vom Rezitativ und Instrumentalteil ein. Im Rezitativ liegt das dramatische Leben, welches kein ritardierendes Moment zuläßt, während die instrumentalen Teile psychische Stimmungen und Reflexionen der Handelnden schildern. Die Formen, die in diesen Sätzen im Keime lagen, entwickelten sich zu den Gestaltungen, welche als *Sinfonia* und *Aria* jahrhundertelang der Mittelpunkt des Musikschaffens wurden.

Damit fällt also die Bedeutung des Jahres 1600 als Markstein in der Musikgeschichte. Eine kulturelle, vielleicht noch mehr literarische Bedeu-

tung haben die musikalischen Dramen der Florentiner; sie tritt aber weit hinter der Bedeutung zurück, welche einerseits den Instrumentalkompositionen um 1520, anderseits den Opern der Venezianer in der Behandlung der Musikprobleme innewohnt. In den Vordergrund beginnt jetzt die Bildung einer liedartigen Melodie zu treten, die von einer aus sich selbst entwickelnden Harmonie getragen wird; immer mehr wird letztere zum organisierenden Element der Form. Eine zunehmende Beachtung wird ferner der Klangfarbe der Instrumente geschenkt, was sich auch mit der Zunahme des Sinnes für Farbe in der Malerei deckt. Man wird es jetzt auch vom rein musikalischen Standpunkte aus erklärlich finden, daß der Zeitpunkt, an dem zuerst in deutlicher Weise diese Probleme aufgetaucht sind, zum Anfange der neuen Kunst, der Kunst der Barocke gemacht wurde.

Es mag damit genug sein. Ein weiteres Eingehen auf die Barocke selbst liegt nicht im Rahmen dieser Untersuchungen. An dieser Stelle war nur beabsichtigt, mit Zuhilfenahme der kulturhistorischen Methode eine Art der Periodisierung in der Musikhistorie zu berichtigen, welche vor den Errungenschaften der heutigen Forschungen nicht mehr standhalten konnte. Gleichzeitig sollte auf den Zusammenhang hingewiesen werden, in dem alle kulturellen Vorgänge miteinander stehen. Aus ihnen können gewisse Gesetzmäßigkeiten[1]) abgeleitet werden, welche auf dem Wege deduktiver Forschung die Einschätzung von Kunsterscheinungen ermöglichen, deren Wesen induktiv schwierig zu erfassen ist. Man darf diese Art der Methode nicht mit einem Hineintragen philosophischer Begriffe, einem Zwecksuchen in der Geschichte verwechseln. Im Gegenteil.

Die moderne wissenschaftliche Methode sucht kein ästhetisches oder ethisches Ziel in der Kunstbetrachtung[2]), sondern bemüht sich, die Tatsachen wie sie sind zu erklären. Nur durch das Hineintragen ästhetischer Wertbegriffe konnte die absprechende Beurteilung der Barocke entstehen, die derart den historischen Einblick verdunkelte, daß man die Kunst des gepriesenen Cinquecento ohne ihren psychischen Gehalt zu prüfen, zur Renaissance schlug und nicht sah, wie schon in den ersten Jahrzehnten eine junge Kunst keimte, die in ihren Problemen den Bruch mit der Vergangenheit bedeutet.

Wien. **Egon Wellesz.**

The Musical League of Great Britain and Ireland.

The formation of a Society to be called "The Musical League" was first publicly projected early in 1908. Some well-known English musicians and critics were the originators of the idea, and it was soon supported by other musicians and amateurs of influence. The objects of the League were then summarized as follows: — (a) To hold an Annual Festival of the utmost attainable perfection in a town where conditions are favourable. (b) To devote the programmes of these Festivals to new or unfamiliar compositions, English and foreign. (c) To make use, as far as possible, of the existing musical organizations of each district, and of the services of local musicians.

---

1) Inwieweit man bei historischen Wissenschaften von Gesetzen reden kann, ist bei W. Wundt: Logik der Geisteswissenschaften: Die historischen Gesetze in erschöpfender Weise dargestellt.

2) Wie es sich bei Ambros fortwährend findet, daß er Kunstwerke, nur weil sie barock sind, anfeindet. Z. B. IV. Band, S. 109, 181, 186 usw.

(d) To establish a means by which composers, executive musicians, and amateurs may exchange ideas. The conviction of the promoters that the League would exercise a beneficial influence on the progress of music in the United Kingdom, was based on the knowledge of the work accomplished by the Tonkünstler meetings of the Allgemeiner Deutscher Musikverein (est. 1861), which had done so much to foster an interest in musical art throughout Germany, by raising the standard of musical culture in provincial towns through the encouragement of local enterprise, and by affording to musicians invaluable opportunities for social intercourse.

The first appeal made public was signed by Philip L. Agnew, Granville Bantock, Adolf Brodsky, Friedrich Delius, Edward Elgar, Harry Evans, J. D. Johnston, C. Copeley Harding, Alexander C. Mackenzie, W. G. McNaught, Norman O' Neill, Percy Pitt, Henry J. Wood. Since then Norman O' Neill (4 Pembroke Villas, Kensington, London, W.) has been appointed Secretary, A Committee was formed from the above and other supporters, a code of articles was formulated, and by means of friendly notices in the Press the scheme was widely advertized. But it was soon found difficult to induce the type of professional musician and amateur to whom the League might reasonably be considered to appeal successfully, to respond until some action in fulfilment of the objects announced was definitely arranged for; and at the same time it was too venturesome for the Committee to take heavy risks without sufficient support. In the end, a guarantee fund was subscribed to by the existing members, and it was resolved to hold a festival in the autumn of this year, 1909.

After considerable enquiry, the City of Liverpool was chosen as the venue. The advantages it offered in local orchestral and choral resources were highly favourable, a fine hall was available, and there was a large population from which it was hoped a sympathetic audience might be drawn. Besides, there was resident in the town a conductor, Harry Evans, one of the ablest Welsh musicians of the day, on whom the Committee and the citizens could rely with confidence.

The next business was the construction of the programme. So far as foreign music was concerned, the Committee were favoured by promises from Claude Debussy, Vincent d'Indy, Max Schillings, and Gustav Mahler, to attend if possible and direct performances of their works. The dates on which the Festival had to be held turned out to be inconvenient for all these composers. The League however highly appreciate the sympathy which was implied in their generous offers. Many manuscripts, and much printed music, were carefully examined by the music-selection sub-committee, and finally the following programme-items were decided on for performance at three concerts during a two-days' Festival: — *British Works.* Edward Agate, 3 songs. Frederick Austin, *"Isabella", symphonic poem. Arnold Bax, *"Fatherland", for tenor solo, chorus, and orchestra. W. H. Bell, song. Havergal Brian, *Psalm, "By the Waters of Babylon". Frank Bridge, *Orchestral Rhapsody. Ernest Bryson, Suite for small orchestra. H. Balfour Gardiner, String quartett. Percy Grainger, Folksongs, for chorus. Jos. C. Hathaway, *Scena for tenor solo and orchestra. Joseph Holbrooke, sextett for pianoforte and strings. J. S. McEwen, String quartett F. Nicholls, songs. Cyril Scott, Handelian rhapsody, for p.forte solo. C. Villiers Stanford, Two Irish dances, arr. for p.forte solo by Percy

Grainger. Ethel Smyth, 2 songs with orch. accompaniment. R. Vaughan Williams, *"Willow Wood", cantata. Those works marked * were first performances. *Continental Works.* J. S. Bach, "Praise Jehovah", church cantata. Claude Debussy, Nocturnes for female voices and orchestra. Friedrich Delius, Songs with orch. accompaniment. N. A. Rimsky-Korsakoff, "Antar" symphony, op. 9. The executants at Liverpool were: — Cathie string quartett; pianists Edward Agate, Arnold Bax, and Percy Grainger; Edith Evans (sop.), M. E. Grainger Kerr (contr.), John Coates (tenor), Frederick Austin (baritone). The chorus was provided by the Liverpool Welsh Choral Union, a finely trained body of 300 singers. The professional orchestra of 75 performers consisted of the Manchester Halle band, and of the Liverpool Philharmonic band. The general conductor was Harry Evans.

No attempt will be made here to appraise the value of the new and almost unknown works. It will suffice to point out that, while it is not pretended that they are representative of the maturest accomplishments of British art, they very fairly represent the creative power of the younger school. It is quite probable that some of the works performed at Liverpool will not be much heard in the future. But, whatever may be the fate in store for them, the fact that they were adequately performed before a distinguished if not a large audience, must yield satisfaction and give encouragement to a great number of young composers yearning for publicity. Nearly all the leading newspapers in the country sent their musical critics, and thus the doings of the League were extensively made known. There was ample civic recognition, and the social side of the gathering of composers and executants was not neglected. The Lord Mayor of Liverpool entertained a large party to lunch at the Town Hall, and the Treasurer of the League, Mr. J. D. Johnston, was also bounteous in his hospitality.

To sum up, it may be claimed that the first Festival of this new and noteworthy League was an undoubted artistic success. It realized one of the dreams of its promoters, and it has put heart and hope in the minds of many young musicians, who now know that there exists a Society promoted by musicians of the first rank, who are gladly willing to make sacrifices of time, ease, and money on their behalf, and all without any personal end. It should have been stated before in this notice, that all the artists (except of course the members of the orchestra) generously gave their services, and Harry Evans, the highly successful and much eulogized conductor, took no fee. If the League can now secure the support on a large scale of public-spirited musiclovers, there is every prospect of its having a great influence over the progress of the art in the United Kingdom.

London. **W. G. McNaught.**

An Old and a New Festival.

(1) *The Birmingham Musical Festival.* An unexciting but essentially sound programme, and performances which reached and sustained an unusually high level, characterised the Birmingham Musical Festival (Oct. 5—8). First, as regards the programme. The great masters, with the exception of Haydn (who surely deserved to be remembered in the year of his centenary!) and Schumann, were represented by characteristic, if in nearly all cases hackneyed, works. Thus of Handel we had "Judas Maccabæus", of Mozart the so-

called "Jupiter" symphony, of Beethoven the Eroica and the great Leonora overture, of Schubert the Unfinished, of Weber the Freischütz overture, of Berlioz the "Faust", and of Mendelssohn the "Elijah". This last is of course a standing dish at Birmingham ever since it was produced there in 1846, while "Judas Maccabæus" may be said to indicate an advance, since it took the place of the still more familiar "Messiah", and anything which will widen our acquaintance with Handel is to be welcomed. But if all this argued little enterprise, there was some satisfaction in the very fine performances which Richter gave, and I doubt if any other conductor could have been so uniformly satisfying in such a varied list of works. He had under him a band of 124, chiefly from the Halle and London Symphony orchestras, and the finish and refinement of the orchestral playing was remarkable. Ever since he first conducted the Birmingham Festival (1885), he has on each occasion made the performance of a familiar symphony memorable by a superb reading, and in this case it was the "Eroica" which will linger in the memory because of the breadth and magisterial force with which it was invested. There is no room to complain of a programme being hackneyed, when the music is so great, and the performances are so fine.

Other works of importance, but less familiar, were Bach's noble motet, "The Spirit also helpeth us", and the gay Suite (Nr. 2) in *B* minor; Cherubini's Fourth Mass, in *C*, an interesting revival, illustrating the utmost limits that can be reached by a musician who possesses everything save genius, a number of the usual Wagner extracts, Brahms's Schicksalslied, Dvořák's Stabat mater, Tschaikowsky's "Francesca da Rimini", and Strauss's "Till Eulenspiegel". All these were well chosen, and were enjoyed by their hearers, but they do not call for more than a bald record, and the natural question which will be asked when the festival had passed into history will be, "what has it contributed to music in the way of novelty, and especially in the encouragement of native art?" The excellent performances of Elgar's "Dream of Gerontius" and his recent Symphony in *A* flat can in one sense hardly be styled an "encouragement" of English music, since of all contemporary serious composers he is the most popular. The former work received, under Richter, a remarkably fine interpretation, perhaps the best all-round performance it has ever had, — and I have heard a good many! — and a complete atonement for its very unsatisfactory introduction at the Birmingham Festival of 1900. Both letter and spirit were realised admirably by the chorus, there were intelligence and vitality in their singing, and they realised the sardonic spirit of the Demons' chorus without reducing it to caricature. Of the principals John Coates deserves very especial praise for having given in the most vivid manner exactly the right impression of the part of Gerontius; first as a dying man then as a disembodied spirit, and if he allowed himself some licence in doing this the end justified the means. Of the Symphony, — which is having a "run" unexampled since the burst of popularity which heralded the "Pathetic" symphony, — Richter gave a powerful reading, and the slow movement, which in its serene charm seems to me to mark the apex of Elgar's achievement so far, was played with delightful sympathy and tenderness of expression. Of Parry, another accepted English master, we had the dramatically conceived scena from his Birmingham oratorio "King Saul" (1894), which, as on the occasion of its first performance, was finely declaimed by George Henschel, and the Symphonic

Variations (1897), a most interesting attempt to combine symphonic and variation form.

There were only two absolute novelties in the programme, and though both were by musicians resident in Birmingham, this implied no favouritism, since they had already proved their claim to a hearing. Granville Bantock, who recently succeeded Sir Edward Elgar as Professor of Music in Birmingham University, conducted for the first time the 3rd and final portion of his "Omar Khayyam". He allotted himself the task of setting the whole of Fitzgerald's version of the Ruba'iyat, and the first portion (Quatrains 1—54) was produced at Birmingham in 1906, the second (55—81) at Cardiff in 1908; and now the third part (82—101) was brought to a hearing together with the second part. As a whole the weakness of the work seems to be that the composer has attempted too much in setting the entirety of a poem, some parts of which do not so emphatically call for music as others, but this is not felt as much in the second as in the first part, and is still less apparent in the third. The merits of this remarkable work however atone for its defects. Bantock has always shown strong predilections for Orientilism, and I doubt of any composer could enter more heartily into the spirit of the poetry, or do more justice to the picturesque diction. Where a pictorial effect is suggested by the text, he seizes hold of it with wonderful graphic power; where it is not apparent, he holds the attention by sheer brilliance. His treatment of the orchestra is invariably masterly; he splashes the colour on with a lavish hand, but it is always in the right place. There are moments of great imaginative beauty, as in the intensely poetic ending. The grotesque conversation of the "Six Pots" is treated with a spirit of humour, and throughout this final section the interest never flags. It is a work sui generis, and a masterpiece of its kind. The other novelty, Rutland Boughton's "Midnight", shows less mastery, but great promise. The poem is from Edward Carpenter's "Towards Democracy", and is in its character, as well as in its disregard of all metrical conventions, an obvious imitation of Walt Whitman. It is for chorus and orchestra, and is written on a large scale. For a work taking nearly 40 minutes in performance it suffers from monotony, it is too uniformly in the same mood, and the composer has not as yet quite sufficient technical power to make us feel that all his music sounds exactly as he meant it to; but it shows undoubted grip, and the ability to deal with a big subject on a great scale. The chorus writing is sometimes quite unnecessarily crabbed and ugly, but there are one or two exceedingly fine climaxes, and altogether the work leaves one with a sence of a power which is unmistakeable, if not as yet always well directed or perfectly kept in hand. The admirable choral performance reminds one that more than ordinary commendation is due to the chorus, which for quality, and for a complete familiarity with its task throughout the eight concerts of which the festival consisted, I have never known surpassed at any festival. In this connection the name of their trainer, R. H. Wilson, deserves to be honourably mentioned.

(2) *The Newcastle Musical Festival.* The Newcastle Festival (Oct. 20—22) was a first attempt, but was well organised in every way, the programmes of the six concerts being full of interest, and balancing well the claims of old and new, of classical and romantic, music. The centenary of Haydn's death and Mendelssohn's birth was celebrated by the inclusion of works by

these composers. It was hardly necessary perhaps to put this forward as a reason for giving "Elijah", which is almost a sine qua non at a British Festival; while as regards Haydn the interest of the work chosen was destroyed by the circumstances of its performance. "The Return of Tobias" one has long known by name as Haydn's first essay in oratorio, and its importance, not only in his own artistic development, but as a landmark in musical history, can hardly be exaggerated. There should always be room for the revival of such a work at a festival; and even in its intrinsic merits a little of this naïve, charming music, anticipating both Mozart and the Haydn of "The Creation" and "The Seasons", would have been welcome. But the whole circumstances of the performance shewed a lamentable lack of preparation. Apparently it had not been realised that the work would take something like $2^1/_2$ to 3 hours, so cuts had to be extemporised during the actual performance. Not till the full rehearsal was it discovered that the MS. band-parts were full of errors, but though these were, by the forced labour of some members of the orchestra, to some extent corrected, Henry Coward, who conducted, seemed to be unfamiliar with the score, and a general slackness and perfunctoriness was the result. The singing of Herbert Brown as Tobit deserves mention however, for it was the redeeming feature of what was the one blot on the festival.

Considering how much "Tobias" needed preparation, it was the more remarkable that "Elijah", the other work which Coward conducted, should have had the unwonted attention of a full rehearsal, but the result was an exceptionally good performance. Of other older masters we had Mozart's "Kleine Nachtmusik", the dainty grace of which was most admirably realised by the strings of the London Symphony Orchestra under Safonoff, the chief conductor of the Festival; and Schumann's sombre and impressive "Manfred" overture. The "Triumphlied" of Brahms suffered, more than anything else, from the imperfect acoustics of the room, which had no resonance in it, for, in default of an adequate concert-room, it had been necessary to engage a theatre, and spend from £ 800 to £ 1000 in preparing it. Busoni played the Liszt *E* flat concerto brilliantly, and Safonoff gave one of the finest performances of Tschaikowsky's 4th Symphony it is possible to imagine. Contemporary music was exceptionally well represented. Elgar conducted his oratorio "The Kingdom", and his symphony, and Granville Bantock the first portion of his "Omar Khayyam", which by the way, went exceedingly well, and made a far better impression than when it was first heard in Birmingham, 3 years ago. Since then he has arranged some cuts which, without materially shortening the work, make it closer and more connected.

New to this country were three works. Rimsky-Korsakoff's "Ballad of the Doom of Oleg" is a slight, unpretentious little cantata, nicely scored, and agreeable to listen to, but hardly worth the trouble of revival. Henry Hadley, an American who has settled in Germany, showed the influences of the land of his choice in a tone-poem "Salome" which follows with remarkable minuteness the action of the original tragedy. The scoring is well done, and there is much thought and great technical ability in the work, but as yet it is not easy to distinguish any individuality, unless it be Wagner's, in the music. The most remarkable novelty was a work by the pianist, Busoni, which had not previously been heard in this country. It

is styled a "Concerto for pianoforte, orchestra, and male-voice chorus", but this is a very inadequate description for a tone-poem for orchestra, taking just an hour in performance, and intended "to translate into sound the various phases of an artistic inner life as they were reflected in the composer's own soul". This is a great subject, but not so far outside the natural limits of the art as many "programmes", and the composer has risen to its requirements with very remarkable power. The distinguishing feature of the work is however that it is expressive and characteristic without ever becoming ugly, and it is impossible not to recognize in this the Latin sense of beauty mingled with the Teutonic thoughtfulness and depth of feeling which may be attributed to Busoni's mixed parentage. Very remarkable is it to find a great pianoforte virtuoso assigning a humbler, though no less exacting, part to his instrument than it has ever before taken in such a composition, but the whole work leaves behind it an uncommon sense of nobility and earnestness, and one will be very glad of an occasion to become more familiar with it. The soloist was Egon Petri, and Busoni, who conducted, succeeded in obtaining an exceedingly fine performance.

The three remaining works were complete novelties. Von Ahn Carse's *G* minor Symphony had indeed been heard before at a Royal College Concert, but not in its present revised from. He is a native of Newcastle, and his bright, fresh, unpretending music was exceedingly enjoyable. It is pleasant to find a young composer who is not so ambitious to be an original genius that he cannot afford to be natural, and therefore in a sense an imitator, and, if Carse has an individuality of his own, it will be none the less distinguished because he has begun by building on precedent. E. L. Bainton's "Prometheus" aims higher, and is powerful, well-wrought music; but it is over-developed, and the sense of gloom, which is of course in a measure a result of a faithful adherence to his subject, wants relief. Lastly there was Rutland Boughton's short choral work, a setting of Schiller's poem, "The Invincible Armada" (Lytton's translation). Written in 1901, it does not represent his a maturer style, but shows already considerable graphic power, and the ability to write effectively for a chorus. Melodic inspiration is more difficult to find, but the text is cleverly illustrated. Newcastle has long boasted a large and highly efficient chorus, and its reputation must be greatly extended by its intelligent brilliant singing before a more cosmopolitan audience than it has hitherto enjoyed. What it now wants is a concert-hall worthy of the chorus in both accommodation and acoustic properties.

Leeds. **Herbert Thompson.**

Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme.

Seit Kammermusik öffentlich gepflegt wurde, bildete das Streichquartett den Grundstock der Programme. Konzerte mit drei Streichquartetten waren das Übliche, wenn auch die Kammermusikliteratur zu manchen Modifikationen Anlaß gab. Aber selbst die Mitwirkung von Pianisten war im allgemeinen nur fakultativ, vornehme Quartettisten sträubten sich, wie man wohl sagen darf, gegen das moderne Klavier, das mit seiner enormen Tonfülle und bei dem Bestreben der meisten Pianisten, sich vorzudrängen, ihre Leistungen nicht nur in den Hintergrund stellte, sondern auch das Spiel zu vergröbern zwang. Die Pflege der Kammermusikliteratur

tur wies denn auch eine ziemliche Einseitigkeit auf, mit den Werken der Wiener Klassiker, der Romantiker Schubert und Schumann, sowie von Brahms bestritt man Dutzende von Abenden. Außer einigen Werken von Smetana und Dvořák hörte man noch etwa das Werk eines lebenden Komponisten, aber damit schien die Literatur so ziemlich erschöpft. In den letzten Jahren machte sich nun das Bestreben bemerkbar, zwischen Streichquartette, überhaupt Kammermusik für Streichinstrumente, anders geartete Musik einzulegen. Gesangseinlagen sind nichts seltenes gewesen, selbst ausgeprägte Quartettgenossenschaften wie die »Böhmen«, die sonst ausschließlich auf Quartettmusik »reisten«, haben sich dann und wann zu solchen entschlossen. Bemerkenswerter ist indessen noch das viel häufigere Hinzuziehen von Bläsern, das Kultivieren von Bläser-Kammermusik — daß im letzten Jahrzehnt besondere Bläservereinigungen entstanden, ist ebenfalls ein Zeichen einer Reaktion gegen die fast ausschließliche Herrschaft der Streichinstrumente — die glücklicherweise, besonders durch das Vorgehen von Brahms, neuerdings eine stärkere Pflege von seiten der Komponisten erfährt. Dabei besann man sich auch wieder etwas stärker auf solche Werke unserer großen Tonsetzer, die Bläserbeteiligung aufweisen. Über Mozart und Haydn ging man aber selten hinaus, einzig auf Programmen von Bläservereinigungen habe ich etwa eines oder das andere Oboentrio von Händel gefunden. Aber jedenfalls läßt sich verfolgen, daß die Programme von Kammermusikvereinigungen in den letzten Jahren ein entschieden mannigfaltigeres Aussehen aufwiesen als früher, und daß die starre Herrschaft besonders des Streichquartettes allermindestens etwas erschüttert wurde. Man darf auch ruhig behaupten, daß z. B. der Vortrag dreier schwieriger Quartette von Beethoven — was häufig geschah und auch jetzt immer noch vorkommt — ganz übertriebene Anforderungen an die Hörer stellt und keinem wirklichen Kunstbedürfnis entspricht. Zu Hause kann man ruhig auch heute noch 5 bis 6 Streichquartette spielen oder sich vorspielen lassen, aber im Konzert ist dies etwas anderes; die Kammermusik hängt ja ursprünglich auch gar nicht mit dem öffentlichen Konzertleben zusammen.

Was bei Kammermusikprogrammen auffiel, war der Umstand, daß die vorhaydnsche Musik direkt unberücksichtigt blieb. Dann und wann hörte man etwa ein Werk von Bach, aber im allgemeinen schien die ganze Literatur vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gar nicht zu existieren. Von der ungeheuren Triosonatenliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts z. B. hat sich in Kammermusikkonzerten noch nichts eingebürgert, obgleich das ideale Konzertieren zwischen zwei Violinen eine herrliche Bereicherung unseres Musikempfindens bedeuten würde. Vielleicht lag dies nicht zum wenigsten an dem Umstand der Benützung des modernen Klaviers statt des Cembalos, das nun einmal gerade für die Begleitung zweier Violinen das gegebene Instrument ist. Das Aufkommen des Cembalos wird nun sicher nicht nur allzu künstliche Bearbeitungen des Klavierparts unmöglich machen, sondern auch eine Menge Literatur ins rechte Licht setzen und ihr zu einer angemessenen Stellung in unserm Musikleben verhelfen.

Indessen wollen diese Zeilen nur aus bereits gegebenen Verhältnissen entwickeln. Es wurde darauf aufmerksam gemacht, daß die Programme von Kammermusikkonzerten in den letzten Jahren nicht selten eine größere Mannigfaltigkeit aufwiesen als früher. Wie weit diese Bestrebungen unterdessen gediehen sind, zeigt sich in sehr bemerkenswerter Weise an dem Programm der diesjährigen sechs Kammermusik-Aufführungen des Gewandhauses in Leipzig. Von diesen sechs Konzerten hat jedes einen andern Zuschnitt, der Begriff: Kammermusik ist in der mannigfaltigsten Art gefaßt. Was zunächst auffällt — die Programme werden unten mitgeteilt — ist eine überaus glückliche Verbindung der Pflege älterer und moderner Musik, sowie auch das Bestreben, aus den Werken der Klassiker Unbekannteres hervorzusuchen. In fast auffallender Weise ist das Streichquartett zurückgedrängt, statt dessen spielt Bläsermusik eine bedeutende Rolle. Doch mögen die Programme für sich selbst sprechen:

1. Konzert. Rameau, Trios für Cembalo, Flöte und Violoncell. Bach, Ita-

lienisches Konzert, Sonate *h*moll für Cembalo und Flöte. Mozart, Klaviersonate *D*dur (Kch. V. Nr. 576) (am Klavier: Frau W. Landowska).

2. Konzert. Werke von Beethoven: Trio für 2 Oboen und englisches Horn, Schottische Lieder, Streichquartett *cis*moll.

3. Konzert. Händel, Trio für 2 Oboen, Violoncell und Cembalo. Brahms, Sonate (*F*dur) für Klavier und Violoncell. Mozart, Serenade (*c*moll) für 8 Bläser.

4. Konzert. Verdi, Streichquartett. Franck, Klavierquintett. Saint-Saëns, Septett.

5. Konzert. Haydn, Kaiserquartett. Brahms, Liebeslieder-Walzer. Schubert, Forellenquintett.

6. Konzert. Reger, Klarinettensonate. Krehl, Klaviertrio. Schumann, Klavierquartett.

Wie man sieht, ist dies etwas ganz anderes, als was Kammermusikkonzerte so im allgemeinen bieten. Den Programmen liegt sichtlich das Prinzip zu Grunde, das Anfang der 90er Jahre Hermann Kretzschmar in seinen akademischen Orchesterkonzerten zum ersten Male vertreten hatte[1]). Daß diese Saat allmählich aufzugehen pflegt, ist ein überaus erfreuliches Zeichen, und daß es gerade Leipzig ist, das hierin einen vielversprechenden Anfang macht, gereicht der alten Konzertstadt zur besonderen Ehre. Daß in einer derartigen Anlage der Konzertprogramme, die eine glückliche Mischung von alt und modern in sorgfältiger Auswahl kennzeichnet, die Zukunft des Konzertlebens zu erblicken ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wir müssen aus dem ziemlich engen Kreis der heute geläufigen Konzertliteratur immer mehr hinausstreben; daß dies ein Segen auch für die moderne Literatur sein wird, ist wohl selbstverständlich. Eigentlich sind in diesen Fragen immer hochstehende praktische Musiker vorangegangen. Die Bachbewegung haben Musiker in große Bahnen geleitet, und später war es vor allem Brahms, der in der früheren Tonkunst kräftigste Umschau hielt und sich von ihr befruchten ließ. Heute erhält die ganze Bewegung noch dadurch einen kräftigen Impuls, daß frühere Instrumente, vor allem das Cembalo in die jetzige Praxis Eingang finden. Das Entzücken, das vor allem eine Künstlerin wie Frau Landowska jedesmal beim Publikum auslöst — auch letzthin in der ersten Kammermusik-Aufführung im Gewandhaus — ist der sprechende Beweis dafür, daß die Zeit einer angemessenen Berücksichtigung bedeutender älterer Tonkunst immer mehr im Anbrechen ist.

Noch fehlt — wenigstens meines Wissens — ein entsprechendes Pendant zu dem Programm der Gewandhaus-Kammermusik-Aufführungen auf dem Gebiete des großen Konzerts, wenn sich auch hier öfters Ansätze zeigen, das traditionelle Konzertschema zu durchbrechen. Die Neugestaltung hängt hier in erster Linie von dem Dirigenten ab, und es wird schon eine jüngere, mit Literaturkenntnissen ausgestattete Dirigenten-Generation ans Ruder kommen müssen, bis auch in die großen Konzertsäle das Licht einer lebensvollen Vergangenheit kräftig hineinleuchtet.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 octobre.

Le Professeur Hugo Riemann, par **J. Ecorcheville.**

Notice historique sur la vielle, par **E. de Bricqueville.**

Cette histoire générale de la vielle se complète par l'étude sommaire de la musique écrite spécialement pour l'instrument: sonates, fantaisies, airs, servant aussi parfois à la musette; méthodes et œuvres de B. Anet, Dupuit, Buterne, Braun et Corette; rôle de la vielle dans les ensembles; sa décadence actuelle.

---

1) Zu erinnern ist auch an die Konzerte von Emil Bohn, der indessen seinen Konzerten sehr oft einen etwas doktrinären Charakter gab.

Sanctuaires de musiciens, par **May de Rudder.**

La maison de Bach à Eisenach, celle de Mozart à Salzbourg, celle de Beethoven à Bonn.

Vorlesungen über Musik.

Berlin-Wilmersdorf. Dr. Max Burkhardt am Mozartkonservatorium: Beethoven.

Brüssel. Ernest Closson am Institut supérieur de jeunes filles (Cours d'Histoire générale de la Musique, II. Depuis la fin du XVIe siècle jusqu'à nos jours.

1. Condensation du système musical moderne. Perfectionnement des instruments de musique. 2. Renaissance de la monodie accompagnée. L'oratorio et la cantate. Le drame musical de l'école florentine. 3. L'Oratorio et la cantate au XVIIe siècle. L'école vénetienne, l'école napolitaine. 4. L'Opéra hors d'Italie. 5. La musique de chambre au XVIIme siècle. 6. La musique allemande du XVIIe au XVIIIe siècle. Efflorescence nouvelle de la polyphonie sous l'hégémonie de la mélodie. Händel et Bach. 7. Développement du style de la «mélodie accompagnée», ou «galant». L'école de Mannheim, les fondateurs de l'école viennoise. 8. L'Opéra au XVIIIme siècle. Gluck, Mozart. L'opéra-buffa, l'opéra-comique et le Singspiel. 9. Naissance de l'art moderne. Beethoven. 10. Les Romantiques-classiques. Les «traditionnalistes». La musique «de salon». 11. L'Opéra italien. Le grand-opéra. 12. L'Opéra-comique, l'opéra-buffa et l'opéra-comique allemand au XIXme siècle. L'opérette et l'opéra-comique moderne. 13. L'Opéra romantique allemand. L'opéra lyrique. 14. Les Neo-romantiques. Le drame musical. 15. Les Neo-classiques. Les écoles contemporaines. L'évolution actuelle. — Résumé et conclusion.

Charlottenburg. Dr. Max Burkhardt an der Lessinghochschule: Wagner in Zürich und München.

Dessau. Dr. Rudolf Wustmann-Dresden am 22. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag: J. S. Bach's Musik im Gottesdienst. Im Anschluß an den Vortrag faßte die Versammlung eine Anzahl zum Teil überaus charakteristischer Resolutionen, die man unter den »Notizen« verzeichnet findet.

Lissa. Dr. Max Burkhardt: Das Kunstlied bis auf Schubert.

Marburg a. L. Privatdozent Dr. L. Schiedermair in den »Wissenschaftlichen Vorlesungen für Damen und Herren«: 15 Vorträge über »Grundzüge der Musikgeschichte von Gluck und Mozart bis zur Gegenwart«.

Stettin. Dr. Max Burkhardt am Loewe-Konservatorium: Einführung in die Musikgeschichte und allgemeiner Überblick.

Nachtrag zu den Vorlesungen über Musik an Hochschulen usw.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Dänische Musikgeschichte I. (Altertum, Mittelalter, das Volkslied); musikgeschichtliches Seminar.

Lund. Dr. Tob. Norlind: Das Volkslied, 3 St.; praktische Übungen über Volksliedforschung im literarischen Seminar.

Notizen.

Berlin. Von den (9115) Neuerwerbungen der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek (Direktor Prof. Dr. A. Koffermann) für das Jahr 1908/09 ist außer der schon früher gemeldeten, großen Autographensammlung E. v. Mendelssohn's besonders die Bibliothek Tappert zu nennen, die für die Geschichte der Notenschrift, für den Volksgesang und für Richard Wagner Bedeutung hat.

Dessau. Die am 22. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag gefaßten Resolutionen lauten:

Der 22. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag

1. wünscht eine Ausgabe von Sebastian Bach's Kirchenkantaten-

texten mit sprachlichen, hymnologischen, musikalischen und liturgischen Erläuterungen,

2. empfiehlt da, wo die geschichtlichen und praktischen Verhältnisse es irgend zulassen, im sonn- und festtäglichen Predigtgottesdienst die organische Einordnung von Bach's Choralkantaten in kleiner Form, einfache Choralsätze, sämtliche Rezitative ungekürzt, sämtliche Arien gekürzt,

3. warnt vor einer überdramatischen, überflüssige Bildeindrücke erzielen wollenden Ausführung Bach'scher Musik im Gottesdienst.

4. billigt aus historischen und praktischen Gründen im Gottesdienst ein andächtiges Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchorälen der Kantaten wie bei den einfachen Choralsätzen der großen Passionen,

5. bittet die Vertretungen vermögender Kirchengemeinden, vor allem in den Städten, die zum Zweck der Aufführung Bach'scher Kantaten erforderlichen Geldmittel zur Verfügung zu stellen.

Leipzig. Dr. Arnold Schering, Dozent für Musikgeschichte an der Universität Leipzig, wurde als Lehrer für Musikgeschichte an das Kgl. Konservatorium für Musik in Leipzig berufen. Da Prof. Dr. A. Seidl, der bis dahin die sich auf Musik beziehenden Vorlesungen allein hielt, Ästhetiker ist, so entbehrte dieses große Konservatorium seit H. Kretzschmar's Berufung nach Berlin des musikgeschichtlichen Unterrichts vollständig, ein Zustand, der auf die künstlerische Verwaltung des Instituts ein höchst bezeichnendes Licht wirft.

London. *The Personality of Executants.* It is the personality of the performer which makes the primary impression; the recognition of talent and ability come later. What it is that creates this favourable impression, it is impossible to say completely, and the problem is made more complex because of the various characters and temperaments of artists; but while it defies satisfactory explanation, it is obvious that certain idiosyncrasies are inimical to its presence, and on the other hand that there are certain contributing factors. Attractive personality is rarely possessed by the lethargic, the indolent, or those who take a pessimistic view of life, but in more or less degree it is common to those of vivacious temperament, to the energetic, and to the sanguine. Preeminently is it possessed by Christians in the broadest sense of the word — i. e. those quick to comprehend, to realise the attitude of mind of another, and the animating influence which desires another's good, in a word, true brotherhood. This is what may be termed the spiritual side, but no less powerful is the physical; the abundance of life in a person, whatever mysterious quantity the word life covers. There are some people who seem to exude life when you meet them, the appearance of whose robust healthiness is a joy to the eye, whose hand-clasp conveys a thrill of vitality. Until recently the cultivation of what may be termed the animal life of an artist was greatly neglected, and the large number of pale-faced students at our music-schools indicates that there is still much leeway to make up in this respect. It cannot be too strongly impressed upon all young musicians that their future success depends as much on their physical vitality as on their artistic attainments. Only a sound physique can withstand the nervous exhaustion consequent on constantly performing in public. This fact is brought home by a review of the worlds' greatest artists past and present; Wagnerian singers, Joachim and Ysaye among violinists, Liszt, Rubinstein, Rosenthal amongst pianists, etc. Superabundance of "life" would indeed seem to be an indispensable factor with which to appeal successfully to large audiences; for, whatever it be, it is evident that it largely consists of what is termed nervous force, and it is equally certain that it exhausts the physical motors of the body. While it is now known that the muscles develop most rapidly when exercise is accompanied by concentration of thought on their action, it is equally within the experience of everyone who has studied, that intensity of mental effort without muscular

movement is followed by a feeling of physical lassitude. It is also the common experience of successful executants that they must feel intensely alive to hold the attention of an audience. Such bracing-up is more necessary to the instrumentalist than to the vocalist, for the medium of the former is inanimate matter, while the latter has the power of words. This difference of medium throws an interesting sidelight on the subtlety of thought-transmission; for, contrary to what may be supposed, the medium of steel, wood, and twisted sheep-gut excites the imaginative faculty of listeners more powerfully than vocal tone and words. The singer addresses the audience face to face, and can use the fascination of flashing eyes, to say nothing of gesture, whereas the pianist presents his profile and the organist only shows the back of his head. Yet the message, if it be faithfully sent, goes to the heart of the listener, and with it there is conveyed a sense of the personality of the player. These remarks only touch the fringe of a wide and complex subject, but it is one which all young, and even some experienced, artists will do well to consider; for the art, and it is an art, of conveying ideas to an audience will become of paramount importance in the near future. Mechanical dexterity and technique are fast approaching, if they have not arrived at, their limit, and the inevitable differentiation will be in the line of conveyance of significance.

As a rider to the above it may be stated that rapidity of nerve action, on which all executants so greatly depend, can be increased by judicious personal cultivation. For many years it was thought impossible to measure the speed of thought transference to a muscle. Helmholtz was the first to do so by recording on a revolving drum the marks made thereon by electrically stimulating a nerve, first at a point near to and then at a point distant from the muscle on which the nerve acted. Subsequent experiments indicate that the normal rate of thought transference along a motor nerve is about 110 feet per second, that cold greatly reduces the speed, while up to a certain point heat increases the normal rate. Amongst factors that exert great influence on the speed are anticipations of a certain action, and confidence arising from repetition. The realisation of these facts by players is most important. They prove the extreme value of practising difficult passages slowly, and in reading music at sight of keeping the eyes well in advance of what the hands are playing. It should also be pointed out that the stimulus to any muscular action is supplied by the recognition of some exterior object or sign, or by the formation of an idea, and that if there be any hesitancy or misconception in this matter the nerve action will be delayed or confused, with consequent imperfect or interrupted muscle action. It will readily be seen therefore how the brain governs the production of tone-quality. The more intense and direct the thought, the quicker will be the stimulus and perfection of the muscle response; while an insincere or confused stimulus will inevitably result in a less determinative muscular movement, and in the case of a player in the production of a poorer tone. F. Gilbert Webb.

Lund. An der hiesigen Universität hat sich unser Mitglied, Dr. Tobias Norlind, als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift und die in diesem Semester von Dr. Norlind gehaltenen Vorlesungen findet man unter den entsprechenden Rubriken dieser Nummer notiert.

Lüttich. Über den Kongreß der belgischen Archäologen und Historiker (s. letztes Heft S. 19) sei noch eine Notiz über die musikalischen Veranstaltungen unseres Mitgliedes Ernest Closson gebracht:

Coïncidant avec les visites des congressistes aux anciennes églises de Liège, trois concerts d'orgue ont été donnés, où Mm. Louis Lavoye et Lucien Mawet ont exécuté des pièces des compositeurs organistes anglo-belges ou néerlandais du XVIIe siècle, ou des maîtres italiens en vogue dans le pays vers la même époque, entre autres Andrea Gabrieli et Claudio Merulo, dont un grand nombre d'œuvres figurent dans le mst. no. 888 de la bibliothèque de l'Université de Liège, étudié par Ritter (Zur Geschichte des Orgelspiel) et Seiffert (préface aux

œuvres de Sweelinck). Mais l'audition la plus intéressante a été le concert instrumental et vocal donné le 4 août et comprenant l'Ouverture op. 1 no 1, deux airs de l'oratorie *In exitu Israel* et une romance du vieux maître liégeois J.-N. Hamal (Liège 1709), créateur de l'opéra-comique wallon, une Sinfonie concertante de Gressnick (Liège 1755), un concerto de flûte de Coclet, une ariette de Grétry et deux admirables chœurs a capella du célèbre Henry Du Mont (Liège 1610 — Paris 1684). Ernest Closson.

Wien. Der 8. Jahresbericht des Kirchenmusikvereins „St. Peter" berichtet wieder über eine Anzahl Aufführungen interessanter Kirchenwerke. Außer einer großen Reihe von Werken J. und M. Haydn's, Mozart's findet man auch Messen von Cherubini, Diabelli, Hummel, Albrechtsberger u. a. verzeichnet.

Zwickau. Die Stadt Zwickau hat beschlossen, ein Robert Schumann-Museum zu errichten, das am 100. Geburtstag des Komponisten (8. Juli 1910) eingeweiht werden soll.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Auerbach, F., Akustik (II. Bd. aus Handbuch der Physik), X, 714 Seiten mit 367 Abbildungen. 1909. ℳ 25,—. Verlag J. A. Barth, Leipzig.

Ein monumentales Werk voll tiefgründiger Gelehrsamkeit, dem kein anderes Werk gleicher Richtung an die Seite zu stellen ist. Die an sich magere Literatur über Akustik gründet sich auf der zwiespältigen Stellung dieser sowohl physikalischen wie musikalischen Disziplin, der sich außerdem noch die physiologische und psychologische Akustik unterordnen. Als Früchte sehen wir dann entweder physikalisch - mathematische Werke vor uns, die wegen ihrer Trockenheit von den Musikern ängstlich vermieden werden; oder es entstehen musikalisch - akustische Lehrbücher, die der wissenschaftlichen Grundlage und des erschöpfend auszudeutenden Aufbaues entbehren müssen und deshalb von den Physikern nicht beachtet werden oder wegen mangelnder musikalischer Vorbildung der Physiker keinem Interesse begegnen. Die Forschung flüchtet sich darum für beide Teile in die streng geschiedenen physikalischen und musikalischen Fachblätter, wo sie in unzähligen kleinen Arbeiten Befriedigung und Verständnis findet. Es ist ein anzuerkennendes Verdienst, wenn nun der Verf. in seinem umfangreichen, reich ausgestatteten Werke eine enzyklopädische Darstellung und eine Verarbeitung und Aufzählung der gesamten einschlägigen Spezialliteratur sich zur Aufgabe gestellt. Vor allem findet der Physiker infolgedessen ein Nachschlagewerk, das die kleinsten und abgelegensten Ergebnisse auf akustischem Gebiete, soweit sie bis zur jüngsten Zeit vorliegen, sammelt und registriert und mit dem ganzen Rüstzeug der Mathematik durchsetzt. Der Musiker kommt allerdings nicht in gleichem Maße zu seinem Rechte. Prof. Auerbach, der als Physiker einen bedeutenden Ruf genießt, enthält sich in vielen musikalisch-akustischen Fragen des Urteils und fügt die Resultate anderer Autoren dem Stoffe bloß ein. Damit gewinnt zwar der Überblick, aber nicht die Forschung. Gegen den kolossalen Umfang der physikalischen Akustik kommt die musikalische deshalb zu kurz, was im Interesse der denkenden Musiker sehr zu bedauern ist. Es gibt noch eine Reihe Probleme, die sehr wohl hier hätten Platz finden können, z. B. die Beziehungen der Amplitude zu der Zahl und Stärke der Obertöne, der Spannung und Masse zur Teilung der Saite, der Kraft der Tonerregung zur Zahl der Obertöne. Ferner vermisse ich eine tiefgrabende Untersuchung über die Klangfarbe als physikalischer Begriff, ebenso über die Geräusche. Die Gelehrten scheuen sich, diesen geheimnisvollen Problemen zu Leibe zu gehen. Auch geringe Irrtümer haben sich eingeschlichen (S. 220): Tonart ist nicht identisch mit Tonleiter. Der Musiker unterscheidet den Begriff Klang scharf von Klangfarbe und vermischt sie niemals, wie Verf. meint (S. 254). Verf. verwirft ferner die Stumpfschen Theorien, deren Gegenbeweise mir nicht durchschlagend erscheinen, besonders nicht gegen den Begriff »Tonfarbe« (S. 265). Dunkelheit bei Tiefe des Tones ist nicht »ein anderes Bild«, sondern eine Begleiterscheinung, denn dieselbe Tiefe verschiedener Tonkörper kann verschiedene Dunkelheit erzeugen. Und selbst wenn der Grund für diese Erscheinung

in der Zugesellung anderer Töne zu suchen ist, so kann doch eine Eigenschaft dem Tone anhaften, ohne daß die Eigenschaft eine besondere Isolierungsfähigkeit besitzt (S. 305). Der Wirkungsgrad des Anschlags hängt nicht von der Stärke des Grundtones, sondern von dem ästhetisch festgelegten Verhältnis des Grundtones zu seinen harmonischen Teiltönen ab. Der Grundton bleibt im $^1/_7$ bis $^1/_{10}$-Anschlagspunkt stets der stärkste unter seinen Komponenten.

Wenn die Kritik, dieser Zeitschrift gemäß, die musikalischen Unebenheiten des Werkes heraushebt, so wird dadurch seiner physikalischen Größe und Bedeutung kein Abbruch getan. Würden die Musiker nur schon den musik-akustischen Stoff beherrschen, den der Verf. mit ausgezeichnetem Weitblick zusammengestellt, dann wäre es um die Akustik im musikalischen Reiche besser bestellt.

Ludwig Riemann.

Batka, Richard, Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern und Notenbeispielen. 1. Bd. Lex. 8°, VIII u. 300 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1909. ℳ 5,—.

Beethoven's, Ludwig van, Briefe. Hrsg. v. A. Leitzmann. Leipzig, Insel-Verlag, 1909. ℳ 2,—.

Berlioz, Hektor, Die moderne Instrumentationslehre. Deutsch von Grünbaum. Berlin, A. Kunz, 1909. ℳ 10,—.

Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Mit einer Einleitung v. Georg Richard Kruse. Erster Bd. 12°, 338 S. Leipzig, Ph. Reclam jr. (1909). ℳ —,60.

Dieser Musiker-Roman Brachvogel's ist immer noch in Dilettantenkreisen sehr beliebt; gar viele haben ihr ganzes Wissen der Bach'schen Zeit aus dieser ganz und gar verlogenen und süßlichen Darstellung. Zu rechten hätte man indessen heute mit dem Herausgeber, der es fertig bringt, die historische Darstellung angelegentlichst zu loben, statt vor ihr zu warnen. Geradezu klassisch nimmt es sich aus, wenn dabei angegeben wird, daß »ein musikgeschichtlicher Irrtum freilich unterlaufen sei«, die Dichtung des Liedes: »Willst du dein Herz« betreffend, die nicht von Bach sei. Im übrigen ist alles in feinster Ordnung!

Bumpus, T. Francis. Cathedrals and churches of Norway, Sweden and Denmark. London, Laurie, 1909. pp. 308 royal 8vo. 16/.

Clay, Felix. Origin of the Sense of Beauty. London, Smith Elder, 1909. pp. 302, small demy 8vo, 5/.

Book on same plane as Wallace's "Threshold of Music" (IX, 352, July 1908). A development of article by same writer at Samm. IX, 282. As there said:—"The law of the universe is balance, rhythmical action and reaction, systole and diastole. An organism developing on it and moulded by its conditions, must necessarily for itself be so formed as to respond to this law however concealed. It does not seem unreasonable to suppose that the instinctive pleasure in harmony is due to the impelling need for suitability to environment; and that to any organism the power of feeling the first sign however faint that it was out of touch with its surroundings, instead of merely proving it by living or dying, would have an inestimable value in the struggle for existence, so that such powers would be quickly increased and developed. If we look at this unconscious craving which we may fairly call an instinct for conformity with nature, or more shortly for harmony in its widest sense, we see it expressed at first in unconscious discomfort the moment the conditions begin to be unsuitable, driving the organism to unceasing effort only relaxed if and when harmonious adjustment is again attained. When at last the intellect is developed the aim of the instinctive cravings will be definitely conceived, and the necessary effort concentrated to gain the desired result." In other words the book is an aetiological thread in the web of Darwinism. —— Book begins with an introductory chapter discussing generally the nature of the beautiful, and stating the problem. This followed by an account of simple sensations feelings, and emotions, and their origin. After this an examination of instincts and their development, with special reference to those that might be held to be the origin of the appreciation of beauty. Finally, a consideration of the art impulse, and the higher intellectual faculties concerned in artistic feeling, imagination, and inspiration. —— Author, among numerous works, has made use of R. Wallaschek's "Primitive Music" (1893), M. Ettlingen's "Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus" in Zeitschrift für Psychologie, xxii. 3 (1900), and M. Porena's "Schema d'un Estetica Psicologia" (1905). —— Charles Darwin (1809—1882) was born exactly 100 years ago, his "Origin of species" came out 50 years ago, his "Descent of man" (application of the theory to mankind) 38 years ago.

Dulle, Kurt, André Cardinal Destouches

(1672—1749). Ein Beitrag zur französischen Operngeschichte. (Leipziger Dissertation.)

Eichborn, Herm., Militarismus u. Musik. Berlin, Schuster & Löffler, 1909. ℳ 2,—.

Finck, Henry T. Grieg and his music. London, Lane, 1909. pp. 354, demy 8vo. 7/6.

Fisher, Henry. The pianist's Mentor. 4th ed. London, Curwen, 1908. pp. 254 cr. 8vo. 2/6.

Fitzgerald, Percy Hetherington. Shakespearean representation, its laws and limits. London, Elliot Stock, 1909. pp. 145, demy 8vo. 7/6.

Astronomers have made up their minds in the last year or two that the planets of our solar system, in addition to their other nutations, do actually in the course of aeons "turn turtle" and capsize (however slowly), and thus reverse their poles, the S. becoming N. and viceversâ; so that what we know as the "north polar" regions, with a motion from left to right, had once very probably a motion from right to left, with the sun rising for the whole world in the west. The ever-opposed poles of stage-representation, idealism and realism, seem also in certain periods to "turn turtle", first one and then the other coming uppermost. The Greek actor only declaimed through a megaphone-mask to thousands sitting on a hill. "Can this cock-pit hold the vasty fields of France? Piece out our imperfections with your thoughts, and make imaginary puissance", says Chorus in Henry V; where 3 supernumeraries may have represented all the archers and horsemen of Agincourt. In today's drawing-room comedy on the contrary, it is endeavoured to make both actors and scene the exact mirror of real modern life.

About these extremes the case is clear, as clear as would be the issue between the Unity of Action and a pantomime; controversy arises about the multitudinous intermediate cases. It has been a recognized idealism, otherwise convention, that when the Queen in Henry VIII says "Take thy lute, wench", the maiden, instead of sitting among her fellows like Senta, shall come down to the front and sing some version of "Orpheus and his lute" straight at the audience. Or that when Oberon in Midsummer Night's Dream says quite incidentally that he knows a bank where the wild thyme grows and Titania is there to be found, the action shall be suspended forthwith, and two songstress-fairies shall come to the front to sing Charles E. Horn's duet. But when in the name of realism a celebrated actress-Ariel just lately got up into an apple-tree to sing Arne's "Where the bee sucks .... under the blossom that hangs on the bough", this was held to be ridiculous. There are no fixed degrees of latitude between these poles; and the points at issue can only be settled from time to time by common sense or the tastes of the majority.

Present author (an experienced litterateur, b. 1834, who has written a History of the Stage) suffers from the prevailing absence of standard, and therefore throws little light on the general "laws and limits". He condemns the modern crowded stage pageants as "all gorgeous, but mechanical and earthy". He does not know why the Queen in the Huguenots should always come down an enormous staircase. He dislikes the Valkyrie steam. He compares the opening Rheingold scene to an aquarium. On the whole he is an idealist, but the bulk of the book seems to consist in merely suggesting some way of his own instead of what he sees, which is the plan of the "captious critic". When he says that the highest mark of the genuine actor is "distinction", he hits the truth. The book is entertaining, and well written, if not getting the reader much further as to the particular point in question, —— which is of prime importance in connection with opera.

Flete, John. History of Westminster Abbey. Cambridge Univ. Press, 1909. pp. 159 royal 8vo. 5/.

Gasquet, Abbot. The greater Abbeys of England. London, Chatto, 1908. pp. 284 roy. 8vo. 20/.

Illustrated in colour after W. Goble.

Gilman, Lawrence. Aspects of modern opera. London, Lane, 1909. pp. 224, cr. 8vo. 4/6.

Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmann's (Münchener Dissertation). Gr. 8°, 45 S. München, G. C. Steinicke, 1909. ℳ 1,60.

Gottschalg, A. W. Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Berlin, A. Glauer, 1909. ℳ 3,—.

Graves, Charles L. Musical monstrosities. London, Pitman, 1909. pp. 230, cr. 8vo. 1/.

Hadden, J. Cuthbert. The operas of Wagner, their plots, music, and history. Illus. London, Jack, 1909. 6/.

Hammond and Sharp. Folksongs of Dorsetshire. London, Novello, 1908. 2/6.

Coll. by H. E. D. Hammond, p. f. accomps. by Cecil J. Sharp.

Harder, Knud, Fantasia appassionata. Straßburg, J. Singer, 1909. ℳ 1,—.

Iselin, Ludw. Emil, Der morgenländische Ursprung der Grallegende aus orientalischen Quellen erschlossen. Halle, W. Niemeyer, 1909. ℳ 3,60.

Johner, P. Dom, O. S. B. Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati. (Samml. Kirchenmusik, herausgeg. von Dr. Karl Weinmann.) Verlag von Fr. Pustet, Regensburg. 1909. 146 Seiten. Preis geb. 1 ℳ.

Intonationes et Toni Communes Missae conformes Editioni Vaticanae a SS. D. N. Pio Papa X. voulgatae quod edidit Dr. **P. Wagner** Editio Schwann Z. Düsseldorf 1909. 50 Seiten. ℳ 0,60.

Beide Büchlein bieten in handlichem Format die liturgischen Altargesänge nach der neuesten offiziellen Version der vatikanischen Choralausgabe. Den Freunden mittelalterlicher Musikforschung können sie als Quellenveröffentlichungen empfohlen werden, da die darin enthaltenen Intonationen, Orations- und Lektionsweisen auf die ältesten nachweisbaren Formeln zurückgehen, wie sie im Mittelalter überall üblich waren. Besonderes Interesse erwecken sie u. a. dadurch, daß die ursprüngliche Rezitation auf dem Tone *la* darin mehrfach wiederhergetellt ist.

Kalbeck, Max. Johannes Brahms, the Herzogenberg correspondence. London, Murray, 1909. pp. 525, demy 8vo. 9/.

Well-executed translation by Hannah Bryant of the annotated letter-collection now familiar in the original German (1906). There are 281 letters, nearly half by Brahms (7 May 1833—3 April 1897), ranging 1876—1897. The Styrian composer Heinrich von Herzogenberg lived 1843—1900, his wife Elizabeth (née von Stockhausen) 1847—1892. The correspondence is on both sides of a charming naïveté, dealing with domestic as well as artistic life. For the Brahms-biography in progress by Max Kalbeck of Vienna (b. 1850) — i. e. Vol. I, i, down to 1856, Vol. I, ii, down to 1862, Vol. II, i, down to 1868 —, see Z. VI, 131, Dec. 1904.

The same publisher issued in 1907, with same translator, English version of Karl Storck's "Letters of Robert Schumann".

Klunger, Carl. J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern. (Leipziger Dissertation.)

Knetsch, Barth. Allgemeine Musiklehre. In »Hillger's illustrierte Volksbücher«. Kl. 8°, 87 S. Berlin, H. Hillger, 1909. ℳ —,30.

Kohl, F. F. Die Tiroler Bauernhochzeit. Wien, Dr. R. Ludwig, 1908.

Franz Friedrich Kohl ist einer der eifrigsten Sammler der Volkslieder seiner Heimat. 1899 erschien der erste, umfängliche Band »echte Tiroler Lieder«, der mehr als 200 Singweisen und wohl an die anderthalb tausend Textstrophen enthält. 1900, 1903 und 1907 folgten dieser ersten Sammlung drei Nachlesen und schließlich 1908 gleich zwei Bände auf einmal; Heitere Volksgesänge aus Tirol und die Tiroler Bauernhochzeit (Sitten, Bräuche, Sprüche, Lieder und Tänze mit Singweisen).

Mit den »echten Tiroler Liedern« und den drei Nachlesen verfolgt der Herausgeber einen doppelten Zweck: sie sollen der Volkskunde Material liefern, aber sie sollen auch helfen, das Niveau des Volksgesangs zu heben, indem allen den Gesangsvereinen, Liedertafeln, Orpheusen und wie sie heißen mögen, echtes Volksgut geboten wird, in der Hoffnung, sie würden sich von den öden, witzlosen Pseudo-Tiroler Liedern der niedrigsten Kunstliteratur mit ihrer unechten, süßlichen Sentimentalität abwenden. Um dieses praktischen Zweckes willen sind die allermeisten Singweisen vierstimmig, für Männerquartett oder gemischten Gesang, gesetzt, wie sie zwar nicht alle vom Herausgeber und seinen Helfern gehört worden sind, wohl aber gehört worden sein könnten. Ich sage: könnten, denn der Satz, der von Joseph Reiter, Liebleitner und andere besorgt ist, zeugt von genauer Kenntnis des Volksgesangs und kann füglich als stilecht bezeichnet werden. Die Ausführung unserer Alpenlieder von Gesangvereinen ist nun aber fast gleichbedeutend mit der Ausführung im Chorgesang. Darin scheint mir eine Gefahr für die Lieder zu liegen: ein Verderben ihrer Eigenart. Wer im Dorfwirtshaus die Buben und Dirnen hat sin-

gen hören, wird mir sicher zustimmen. Da singt eins die Liedweise, eins eine Begleitstimme dazu oder geht auch nach Kärntner Art mit dem »Überschlag« über die Hauptstimme drüber, Baß und »Gråder« (Tenor) gesellen sich dazu. Die Mehrstimmigkeit, die sich so ergibt, ist die des Soloquartetts, und sie bleibt eine Zufallsmehrstimmigkeit. Ein und dasselbe Lied wird man kaum an zwei Orten gleich ausgeführt hören, ja oft genug nicht einmal am gleichen Ort zu verschiedenen Zeiten. Die Lieder sind im Satz veränderlich; darin unterscheiden sie sich wohl am meisten vom Kunstlied. Ein Schnaderhüpfl, ein »Undrârer« (Necklied) verliert seine Ursprünglichkeit, seine Lebensfrische, ja seinen Sinn, wenn es, wohl einstudiert, von einem Chor gesungen wird.

Wie ich eingangs erwähnte, sind die Kohl'schen Sammlungen nicht einfach Gesangsbücher, sondern sie wollen auch der Volkskunde Material liefern. Diese beiden Zwecke kommen nicht immer gut miteinander aus. Was solls dem gelehrten Forscher, wenn er da liest: der Text zu dieser schönen Weise mußte wegen seines anstößigen Inhalts durch einen andern ersetzt werden. Und widerum der Vereinsdirigent wird finden, daß für seine Zwecke das Buch viel dünner und billiger hätte hergestellt werden können: er kann Varianten, Quellenangaben gern missen. Trotzdem liegt es mir fern, den Sammlungen Kohl's ihren volkstümlichen Wert abzusprechen. Was ihnen vor anderen Wert verleiht, ist ihre Reichhaltigkeit, die gewissenhafte Aufzeichnung und der Umstand, daß kein Liedtext ohne die dazugehörige Singweise mitgeteilt ist. Besonders der Formbetrachtung bieten sie treffliches Material.

Die beiden letzten Veröffentlichungen Kohl's: die »heiteren Volksgesänge« und »die Tiroler Bauernhochzeit« sind frei von dem Doppelwesen der früheren; das sind volkstümliche Quellensammlungen, die dem Spezialforscher willkommen sein werden. Da ich keine Abhandlung über Gesellschaftslieder und Hochzeitsgebräuche schreiben will, mögen einige technische Bemerkungen genügen. Sehr glücklich scheint mir der Einfall, die Lautenbegleitung zu den Weisen durch eine einfache Generalbaßschrift anzudeuten, etwa *C*, G^7 unter dem Melodiesystem: eine Verbindung der alten Lautentabulatur und des bezifferten Basses in der praktischen Musikübung des 20. Jahrhunderts! Auch in der mundartlichen Schreibung ist Kohl vielfach sehr geschickt. Die Absicht ist unverkennbar: bei möglichst geringer Lädierung des Schriftbildes möglichst viel vom spezifisch Mundartlichen erkennbar machen. Wie sich aber der Herausgeber entschließen konnte, die altbewährte und ganz unmißverständliche Schreibung *oa* für den bayrischen Diphthong durch *åa* zu ersetzen, über das man immer wieder stolpert, ist schwer zu begreifen.

Curt Rotter.

Kothe, B. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. Achte, auf Grund der neuesten Forschungen vollst. umgearb. Auflage von Rud. Freih. Prochazka. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1909.

Mit viel Fleiß und Hingebung vervollständigt, verbessert und in manchen Teilen ganz neu ausgebaut, präsentiert sich der neue »Kothe« jetzt als eine Art Miniaturenzyklopädie musikgeschichtlicher und musikbibliographischer Daten. Wie das aber öfters zu gehen pflegt: die Fülle des neuen Stoffs auf der einen, die Sorge möglichst vollständig zu sein auf der andern Seite, haben zu einer Anlage geführt, die dem Buche nicht zu dem erwarteten Vorteil gereichen wird. Schon äußerlich irritiert die Anwendung verschiedener Druckschriften zur Heraushebung des Wichtigen, Wichtigeren, Wichtigsten, Nebensächlichen, stören die vielen gesperrten Worte und der aus Rücksichten der Raumersparnis gewählte schwerfällige, mit mehr als 40 Abreviaturen arbeitende Abkürzungsapparat. Die lobenswerte Absicht, dem Studierenden so viel als möglich Wissen zu vermitteln, brachten den Bearbeiter ferner auf ein System von Anmerkungen und Einschachtelungen, Parenthesen und Verweisen, das hier sicher mehr verwirrend als klärend wirkt. Ein Beispiel von S. 274: »Nur wenige Monate theoretischen Unterrichts bei dem Theater-Kapellmeister Heinrich Dorn (dem hochgeschätzten Tonsetzer zahlreicher Opern [»die Rolandsknappen«] wie vielgesungener, humorvoller Lieder, und Schriftsteller, † 1892) gingen voran.« Beim Worte »Schriftsteller« die Fußnote: »s. »Aus meinem Leben«, 7 Teile, Brl. 1870—1886. D. bildete u. a. auch die Sängerin Marie Seebach-Niemann, ferner zu tüchtigen Komponisten seine beiden Söhne Alexander († 1901) und Otto (MS. in Wiesbaden; Opern, Lieder) aus.« Oder S. 233: »L. v. Köchels (Wiener Jurist und Naturwissenschaftler, † 1877) chronol.-them. Verzeichnis« usw. Solche fortwährende Störungen des Leseflusses ermüden und verstimmen. Hier hätte offen und ehrlich auf Riemann's Musiklexikon, dem diese

Daten entnommen sind, und andere leicht zugängliche Materialsammlungen verwiesen werden können. Und so häufen sich Seite für Seite in wenig übersichtlicher Anordnung buntwechselnd biographische, kritische, ästhetische, geschichtliche Notizen. Gehen wir von dem Grundsatz aus, unsere Musikstudierenden, namentlich an Musikschulen und Seminaren, für die das Buch zunächst berechnet ist, nicht mit einem Ballast von Daten und Literaturangaben zu beschweren, sondern ihnen klare, fest umrissene Bilder der musikalischen Entwicklungsphasen einzuprägen, so ist dies Verfahren nicht am Platze. Der alte Kothe hat das recht wohl gewußt und sich aller Kreuz- und Quersprünge enthalten. — Die Brauchbarkeit des Buches ist darum doch nicht in Frage gestellt, wird vielmehr allen denen zugute kommen, die mit Vorkenntnissen und eigenem Urteil ausgerüstet sich schnell über eine Sache unterrichten wollen. Die Literaturangaben sind zuverlässig, und wo die Darstellung über das bei solchen kurzgefaßten Handbüchern nicht zu umgehende Operieren mit Schlagworten hinausgeht, faßt sie knapp das Wesentliche zusammen. Wo der Verfasser freilich den Boden wissenschaftlicher Vorarbeit verläßt und aus eigener Anschauung urteilt, da gerät er bisweilen auf kaum entschuldbare Abwege. Die Erzählung von der »Entdeckung« Mozart's durch Mottl im Jahre 1904, das Urteil über Chrysander, der einem Franzbiographen natürlich als »unmusikalisch« gelten muß, sind zwei Proben dafür. A. Schering.

Müller-Reuter, Theodor, Lexikon der deutschen Konzertliteratur. 1. Liefrg. Gr. 8°, 64 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Norlind, Tobias. Latinska Skolsånger i Sverige ock Finland. Gr. 8°, XVI u. 187 S. Lund, H. Ohlsson.

Saavedra, Dario, Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik u. ihre erzieherische Bedeutung. 8°, 155 S. Berlin-Leipzig, C. Wigand, 1909.

Schmitz, Eugen, Beiträge zur Geschichte der italienischen Kammerkantate im 17. Jahrh. (Habilitationsschrift.) 8°, 42 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Die Schulgesangfrage auf dem IV. Musikpädagogischen Kongreß, Pfingsten 1908 zu Berlin. 100 S. Gütersloh, 1909.

Das Heft enthält die vier Referate von Dr. Max Burkhardt-Berlin: »Die Musikgeschichte auf den höheren Lehranstalten«, Heinz Martens-Altona: »Der Gesangunterricht auf den höheren Lehranstalten. A. Der Hallenser Erlaß. B. Staatliche Fortbildungskurse«; Karl Roeder-Herford: »Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten«; Max Ast-Berlin: »Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen«, sowie die an die einzelnen Referate sich anschließende Diskussion. In der Besprechung über das 1. Referat wurde die Forderung, Musikgeschichte gesondert, etwa in der Mutationsperiode zu behandeln, mit Recht abgelehnt. Gelegentliche Mitteilungen aus der Musikgeschichte bei passender Gelegenheit seien zu bevorzugen.

Das Martens'sche Referat über den »Gesangunterricht auf den höheren Lehranstalten« fällt unter das Urteil, welches K. Roeder in der Einleitung zum 3. Referat ausspricht: »Soll eine Sache richtig beurteilt werden, so ist neben der ausreichenden Bekanntschaft damit auch ein gewisses Maß von Gerechtigkeit in der Kritik Voraussetzung. Manche Ausfälle waren so schief und einseitig, daß der Mangel obiger Voraussetzung jedem Kenner der bestehenden Verhältnisse sofort auffallen mußte.« Martens läßt sowohl ausreichende Sachkenntnis als auch die nötige Urteilsfähigkeit vermissen. Von seinen Ausführungen ist das Richtige nicht neu und das Neue nicht richtig. Hochtönende Phrasen und arroganter Ton kennzeichnen das Referat.

Gymnasialdirektor Dr. Preising-Dortmund und besonders Professor Rolle weisen den Referenten in die gebührenden Schranken zurück.

Das 3. Referat von K. Roeder-Herford und das 4. von Max Ast-Berlin erhalten durch eine lebhafte Debatte wertvolle Ergänzungen. Friedrich Sannemann.

Stempel, Fritz. Die soziale Lage der Orchestermusiker; Über das Lehrlingswesen; Militärkonkurrenz. Drei Vorträge über Musikerfragen. Berlin, Verlag des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes, 1909. ℳ —,60.

Tonkünstler-Kalender, Illustrierter, 1910/12. München, G. Müller. ℳ 3,—.

Trenholme, Edward Craig. The story of Iona. Edinburgh, David Douglas, 1909. pp. 173, demy 8vo. 7/6.

Notice of this speck in the Atlantic, only $3\frac{1}{2}$ miles by $1\frac{1}{2}$, must deal in superlatives. It has the shortest geographical name in existence, being in Irish-Gaelic "I" (pronounced short, as "i" in "it"); this means "the island"; hence Ikolmkill, the island of Columba of the church. However its truer name is the old Pictish "Io" (pronounced "yeo" as in "yeoman"); this means "barley". cf. Sans.

yava, and was perpetuated in Highland-Scottish as Iorna, meaning the same thing; the usual theory of an etymology by misreading of Latin Ioua is dubious. Iona shows also, like the other outer Hebrides and N. Canada, the oldest known dry land, much older that the highest mountains, of the world; for its archaean gneissic rock is wholly devoid of fossils. Iona is also one of the most fertile spots in Scotland, its early edible barley being ready for the sickle in two months. The Irish St. Columba (521—597) and his small band stepped out of their boat of wicker and ox-hide on to this diminutive Land of Promise in 563, and their wattle church became the cradle, and the island itself for nearly 1000 years the head-centre, of N. British Christianity. Forty-eight Scots kings (including Duncan and Macbeth), 8 Norwegian, and 4 Irish, lie buried there. Columba not vainly prophesied on the last day of his life: — "To this place, small though it be, not only the kings of the Scots with their peoples, but also rulers of strange and foreign nations and their subjects, shall bring honour in no common measure, and by the saints of other churches shall no small reverence be shown". In these days when whole nations excite themselves over physical "records" being exceeded by 10 seconds this way or that way, British musicians may give a thought to a spot, whose associations deal with millions of years and eternity, where the earliest hymns of their church were chanted, and where Mendelssohn in 1829 first conceived his "Hebrides" music, — for Fingal's cave lies immediately opposite Iona.

Anzeige von Musikalien.

Chilesotti, Oscar. Biblioteca di varità musicali. Partite di G. Frescobaldi. Milano, Ricordi.

Collegium musicum. Hrsg. von Hugo Riemann. Nr. 45—47. Trios von W. Friedemann Bach (*B* dur), Ant. Sacchini (*G* dur a. op. 1), Fr. J. Gossec (op. 9, Nr. 1). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. ℳ 3,—.

Monteverdi, Claudio. 12 fünfst. Madrigale für den Vortrag bearbeitet von H. Leichtentritt. Leipzig, C. F. Peters.

Mozart, Leopold. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Max Seiffert. Denkmäler der Tonkunst i. Bayern. IX. Jahrg., Bd. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 20,—.

Sperontes, Singende Muse an der Pleiße. Hrsg. von Edward Buhle. Denkmäler deutscher Tonkunst. 35./36. Bd. ℳ 40,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

Me Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater. 1. Jahrgang. Wien, Österreichischer Verlag. Schwarzspanierhof.

Anonym. Corder on composition, ZIMG 11, 1. — Zum 60. Geburtstage Hermann Ritter's, des Erfinders der Viola alta, Zfl 30, 1. — Il teatro di Victor Hugo e la musica, MA 43, 45. — Von den Gürzenichkonzerten, RMZ 10, 40. — Carl Adolf Lorenz, O 9, 10.

Abraham, Otto, und E. M. v. **Hornbostel.** Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, SIMG 11, 1.

Adaïewski, E. De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires, RM 9, 16f.

Angeli, A. D'. L' opera musicale di G. A. Fano, CM 13, 9.

Angeli, A. D. Canzoni in musica del sec. XVII, CM 13, 9.

Altenburg, Wilh. Zur Kenntnis des Serpents (Blasinstrument), DMMZ 31, 42f.

Amplewitz, Rudolf F. Vom Dornenwege des Schaffenden, AMZ 36, 42.

Ansermet, E. La musique en Suisse romande, SIM 5, 10.

Antcliffe, Herbert. Tone Colour, Mus 14, 2.

— Bach's Chaconne, Mus 14, 5.

— Haydn Centenary, Sheffield Telegraph, June 2, 5.

— Haydn Centenary at Vienna, MO 32, 382.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Antcliffe, H. Leipzig Music Exhibition, MO 32, 382.
— The educational value of Haydn's works, NMR 8, 95.
— Dr. Henry Coward and the Sheffield Musical Union, Mus 14, 10.
Batka, Rich. Carl Maria von Weber als Kritiker in Prag. (Auf Grund der G. Kaiser'schen Ausgabe der Sämtlichen Schriften Weber's), Prager Tageblatt, 7. Aug. 1909.
— Zur Naturgeschichte des Volksliedes, KW 23, 1.
— Da capo, ibid.
Battke, Max. Musikalische Grundrisse. (Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke), NMZ 31, 2f.
Bäuerle, Herm. Choral (gregorianischer Ch.) und Vortragszeichen, Magazin für Pädagogik, Spaichingen, 72, 41/42.
Becker, Marie Luise. Die Sezession in der Tanzkunst, BW 12, 1.
Bekker, Paul. Beethoven als Kulturmacht. Eine Studie, Mk 9, 1.
Bettelheim, Anton. Anzengruber und Adolf Müller, Me 1, 1.
Biedenkapp, Georg. Arion, Leier, Sonne, Mond, Generalanzeiger, Frankfurt a. M., 22. Mai 1909.
Bierwagen, M. Wie läßt sich bei Erlernung der Noten die von Prof. Dr. Hugo Riemann aufgestellte Theorie der Spiegelung erweitern und neben jeder andern Klavierschule verwenden? KL 32, 19f.
Blaschke, Julius. Die Jungfrau von Orleans in der Musik, Kölnische Volkszeitung, 16. April 1909.
— Graun's Bedeutung als Kirchenkomponist, O 9, 9.
— Adolf Hesse, der »Riese auf der Orgel«, ibid.
Bonaventura. A. Trovieri e Trovatori, NM 14, 172/73.
— Letteratura violinistica, NM 14, 172/73.
Brenet, Michel. Le Jubilé du professeur Riemann, GM 55, 41.
Bricqueville, E. de. La musique et le jeu de la Vielle, SIM 5, 10.
Burkhardt, Max. Beethoven und die Frauen. (Bemerkungen zu den drei neuesten Beethovenbüchern), MSal 1, 20.
Calvocoressi, M.-D. La Vie Musicale à Paris. Coup d'œil sur la saison 1908—1909, MSal 1, 20.
Capellen, Georg. Exotische Musik als Wegweiser zu einer neuen Kunstrichtung, MWB 40, 26.
Carraud, Gaston. Rimsky-Korsakov et les »Cinq«. Les deux versions de Borris Godounov, CMu 12, 20.
Clop, Eusebi. »La Cena del Senyor«, Oratori del P. Hartmann, RMC 6, 69.
Closson, Ernest. Richard Strauß et le »Traité d'orchestration« d'Hector Berlioz, GM 55, 39/40f.
Conze, Johannes. Klangmomente. II., AMZ 36, 42.
Collet, Henri. La fête des vendanges à Bordeaux, SIM 5, 10.
Cords, Gustav. Paul Ehlers und das erste deutsche Brahmsfest. Harmlose Betrachtungen über das Referat in Nr. 38 der »Allg. Musik-Zeitung«, DMZ 40, 41.
Currier, T. P. Should the untalented study piano playing? Mus 14, 10.
Daubresse, M. La réforme de l'enseignement musical, MM 21, 17/18.
Deutsch, Otto Erich. Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden Beethoven, Mk 9, 1.
Draber, H. W. Reformvorschläge für den Allgemeinen Deutschen Musikverein. I., S 67, 42.
Ebert, Alfred. Das Autograph der Gellert-Lieder op. 48, Nr. 5 und 6 von Beethoven, Mk 9, 1.
Ecorcheville, Jules. Le professeur Hugo Riemann, SIM 5, 10.
— A Saint-Wandville, ibid.
Edwards, Frederick George. St. Albans Cathedral, MT 50, 800.
— John Liptrot Hatton, born, October 12, 1809, died, September 20, 1886, ibid.
— Gluck in England, MT, Aug. 1908.
— A Visit to Bedford, MT, Sept. 1908.
— Manchester Cathedral, MT, Okt. 1908.
— Bath and its musical associations, MT, Nov. 1908.
— Eton College, MT, Dez. 1908.
— Early performances of »St. Paul« in England, MT, Feb. 1909.
— Mendelssohn in England, MT, Feb. 1909.
— Carlisle Cathedral, MT, April 1909.
— Handel's last days, MT, April 1909.
— Haydn in England, MT, Mai 1909.
— Newark on Trent and John Blow, MT, Mai 1909.
— Sheffield Parish Church, MT, Juli 1909.
— Southwell Minster, MT, Aug. 1909.
— Johann Strauß, the Waltz-king, MT, Aug. 1909.
Faißt, Th. Temperatur und Tonhöhe, NMZ 31, 2.
Fischer, Hans. Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika, MWB 40, 26.
Flatau, Theodor S. Über Bedeutung und Grenzen der phonetischen Therapie. (Nach einem Vortrage in der laryngologischen Sektion XVI. internationalen med. Kongresses zu Budapest, Sti 4, 1.
Flood, W. H. Grattan. Dublin »City Music« from 1456 to 1786, SIMG 11, 1.

Freudenberg, Wilh. Eine musikgeschichtliche Abrechnung, DMMZ 31, 39f.

Gastoué, Amédée. Etudes pratiques sur le Graduel vatican: Le Gloria in excelsis, TSG 15, 9.

Geißler, F. A. Die Musik des Lärms, Mk 9, 2.

Göhler, Georg. Ballettmusiken, KW 23, 1.
— Erläuterungen zu Werken v. Sibelius, Sauer, Berlioz, Chopin und Liszt. Programmbuch z. 1. Abon.-Konz. d. Musik-Gesellschaft in Leipzig.

Goldschmidt, H. Jules Ecorcheville: De Lulli à Rameau. (Bespr.) Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, IV. Bd., 4. Heft.

Goodrich, A. J. Music in England as heard by an American, Mus 14, 10.

Guichard, Arthur de. French songs, Mus 14, 10.

Haaß, C. Das Oratorium, seine Geschichte und seine Meister, DMZ 40, 40f.

Hadden, J. Cuthbert. Composers in love and wedlock. I. Josef Haydn, Mus 14, 10.

Hähn, Rich. Das Richard Wagnertheater in Berlin u. die Sängerfrage, AMZ 36, 40.

Halatschka, K. Josef Haydn und das Oratorium, Sti 4, 1f.

Herbeck, Josef. Die deutsche Klaviermusik vor Beethoven, Augsburger Postzeitung (Literar. Beilage), 23. April 09.

Hertwig, Hans. Friedrich Pacius, Deutsche Tageszeitung, Berlin, 20. März 1909.

Humbert, Georges. Ein unbekannter Brief Beethoven's an den Fürsten Nikolaus von Galitzin, Mk 9, 1.

Huré, Jean. Musique lointaines (Bretagne), MM 21, 17/18.

Jacobsohn, Fritz. Aus Beethoven's Fidelio-Zeit, DBG 38, 35.

Istel, Edgar. Wagner und die Familie Weber, RMZ 10, 41f.

Kalischer, Alfr. Chr. Ein ungedruckter, unbekannter Brief von Beethoven, Mk 9, 1.

Kling, H. Die Clutsam-Klaviatur, SMZ 49, 27.

Kloss, Erich. Richard Wagner über Gesangs- und Vortragskunst. (Mit unbekannten bzw. ungedruckten Briefen des Meisters), BfHK 14, 1.

Knosp, Gaston. Les philistins du piano, GM 55, 42.

Kohut, Adolph. Georg Friedrich Händel und die Frauen, MSal 1, 20.

Krause, Emil. Hugo Riemann, O 9, 9.

Kühl. Das Fest- und Schulbüchlein des Evangelischen Kirchengesangvereins f. Deutschland i. der neuen Ausgabe von 1908, O 9, 9.

Kühner, Philipp. Das Richard Wagner-Museum in Eisenach, NMZ 31, 2.

Lenormand, René. La musique à »Val d'Illiers«, MM 21, 17/18.

Leo, Maria. Musikalische Zeitfragen. Standesbestrebungen der deutschen Musiklehrerinnen, NMZ 31, 1.

Liebstoeckl, Hans. Bernard Shaw als Musikkritiker, Pester Lloyd, Budapest, 18. Mai 1909.

Liepe, Emil. Praxis und Theorie der »Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme«, AMZ 36, 41.

Loewenfeld, Hans. Die Inszenierung der »Zauberflöte«, BW 12, 1.

Lowe, George. The songs of Mendelssohn, MO 32, 384.

Luppa, Heinr. Adolf Hesse. Zur Wiederkehr seines 100. Geburtstages (30. 8. 1809—1909), K 20, 9.

Mancioli, Tommaso. La voce umana. Prelezione al Corso di Oto-rino-laringologia nell' Università di Perugia, il 17 Marzo 1909; per invito, ripetuta nel »Pro Cultura« di Macerata, il 24 Aprile 1909, Bel Canto, Venezia, 1, 1/2.

Marangoni, G. Lettere di musicisti esistenti nel museo civico di Padova, CM 13, 9.

Marschner, Carl Wilh. Beethoven als Geschäftsmann, Ostpreußische Zeitung, Königsberg i. Pr., 13. Juni 1909.

Marsop, Paul. Bühnen- und Konzertreform in Deutsch-Österreich, Me 1, 1.

Meertens, George. St. Caecilia, de schutspatronesse der muziek, Cae 66, 10.

Meinck. C dur als Lichttonart, AMZ 36, 40.

Mello, Alfred. Josef Haydn's piano sonata, Mus 14, 10.

Meyer, Franziska. Immermann's »Merlin« und Wagner's »Parsifal«, MWB 40, 28f.

Mittmann, Paul. Dem Andenken Emil Bohn's, Breslauer Zeitung, 9. Juli 1909.

Möhler, A. Ein neues Oratorium: »Gottes Kinder« von Wilhelm Platz, KM 10, 7/8.

Morold, Max. Hans Thoma's Kostümentwürfe zum »Ring des Nibelungen«, Me 1, 1.

Mouradian, H. V. The place of music in Greek culture, NMR 8, 95.

Müller, Heinr. Das vereinigte Organisten- und Schulamt im Großherzogtum Hessen, O 9, 10.

Müller-Hartmann, Rob. Unsere Notenschrift, HKT 14, 2.

Müller, Otto. Vom Alleluja. Gänge durch Liturgie, Literatur und Leben, KM 10, 7/8.

Naylor, Edward W. Jacob Handl (Gallus) as Romanticist, SIMG 11, 1.

Nef, Albert. Beethoven und Berlin, SMZ 49, 26.

Neisser, Arthur. Aino Ackté, BW 12, 1.
Neumann, Angelo. Aus meinem Leben. Theatererinnerungen. (Mit Fortsetzungen), Me 1, 1.
Niecks, Frederick. Liszt and his biographers, MMR 39, 466.
Niemann, Walter. Musik und Natur, S 67, 41.
Noatzsch, Rich. Musikseminare, MSS 4, 7 f.
Nolthenius, Hugo. Dario Saavedra †, WvM 16, 42.
Pedrell, Felipe. L'Eglogue La forêt sans amour de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon, SIMG 11, 1.
Penfield, S. N. The organ as a concert instrument, Mus 14, 10.
Potter, Frank Hunter. Chironomy and Theodore Thomas, NMR 8, 95.
Prawiro, Sastro. Préludes Javanais, SIM 5, 10.
Puttmann, Max. Ludwig Spohr (gest. am 22. Okt. 1859), SH 1, 42.
— Ludwig Spohr. Zu seinem 100jährig. Geburtstage, RMZ 10, 41.
Quittard, Henri. L'orchestre des Concerts de chambre au XVIIe siècle, ZIMG 11, 1.
— Les sources d'inspiration de la »Flûte enchantée« de Mozart, RM 9, 14.
— Etude sur les sonates pour piano de Beethoven, RM 9, 15.
Reinecke, Karl. Friedrich Chopin, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 25. Febr. 1909.
Richter, P. E. Eine zweiventilige Trompete aus dem Jahre 1806 u. die Wiener Instrumentenmacher Kerner, ZfI 30, 2.
Riemann, Hugo. Die Liedkunst des 15. Jahrhunderts, BfHK 14, 1.
Ritter, William. Munich séjour d'été musical, SIM 5, 10.
Rosenthal, Erich. Leipziger Erinnerungen an Louis Spohr. (Zum 50jähr. Todestage), Leipziger Neueste Nachrichten, 21. Oktober 09.
Rudder, May de. La chanson populaire dans nos campagnes, GM 55, 39/40.
— Sanctuaires de Musiciens, SIM 5, 10.
Rutters, Herman. Hofstad en badplaats. Een bijdrage tot de kennis van het muziekleven der residentie, Cae 66, 10.
Rutz, Ottmar. Praxis und Theorie der »Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme«, AMZ 36, 40.
Rychnovsky, Ernst. Ludwig Spohr in Prag, Prager Tageblatt, 4. April 1909.
Saavedra, Dario. Virtuosentum, WvM 16, 40 f.
Sachs, Curt. Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686), SIMG 11, 1.
Scheffer, Thassilo von. Programm-Musik, Mk 9, 2.
Schering, Arnold. Georg Philipp Telemann, ZIMG 11, 1.
Schiedermair, Ludw. Karl Storck's Mozart, ZIMG 11, 1.
Schmidt, Leopold. Von den Wettstreiten deutscher Männerchöre. Zum Rückblick, KW 23, 1.
— Über Kritik der Tonkunst, KW 23, 2.
Schmitz, Eugen. Zur Frage des Parsifalschutzes, Hochland, München, 6, 12.
— Münchner Brahms-Feste, Allgemeine Zeitung, München, 112, 39.
Schnackenberg, F. L. Ein Kirchenmusiker und Organisator (Rob. Adolf Butze), O 9, 10.
Schnaubert, Guido. Aus Weimars nachklassischer Zeit. Der »Neu-Weimar-Verein« und die Stätte seines Wirkens: das Genelli-Zimmer im Goldnen Adler, NMZ 31, 1.
Schünemann, Georg. Beethoven's Skizzen zur Kantate »Der glorreiche Augenblick«. Zum ersten Male mitgeteilt, Mk 9, 1 f.
Seghers, L. Onderzoek naar oude muziekwerken, Cae 66, 10.
Segnitz, Eugen. Paul Lacombe, KL 32, 19.
— Aus der Musikgeschichte Berlins, AMZ 36, 41.
Seidl, Arthur. Kirchenmusikalisches in der Musikbibliothek des »Herzogl. Hoftheaters« zu Dessau. Eine Einführung, BfHK 14, 1.
Siloti, Alexander. Ein letztes Wort: »Zum Kapitel des Aufführungsrechtes«, S 67, 39.
Smend, J. Die musikgeschichtlichen u. ästhetischen Grundforderungen d. evangelischen Kirche an die Musik, MSfG 14, 10.
Spiro-Rombro, Assia. Über Methoden und ihre Folgen, MWB 40, 28.
Springer, Hermann. Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen, SIMG 11, 1.
Stahl, Wilh. Vorübungen zu Schulliedern, MSS 4, 7.
— Mendelssohn's Orgelspiel, O 9, 10.
Starcke, Hermann. Aus denkwürdiger Zeit. IV. Anton Rubinstein. Die Uraufführung seines »Christus« zu Stuttgart, Leipziger Zeitung, d. 25. Sept. 09.
Steger, Heinr. Richard Wagner und die »Striche«, Neue Freie Presse, Wien, 15, Febr. 1909.
Steinhard, Erich. Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter, Deutsche Arbeit, 9, 1.
Steinitzer, Max. Zum Kapitel »Musikalische Reinkultur«, AMZ 36, 40.

Steinitzer, M. Parteilos! NMZ 31, 1.
Stern, Hugo. Haydn-Zentenarfeier und der III. musikwissenschaftiche Kongreß der Internat. Musikgesellschaft i. Wien, Sti 4, 1f.
Sternfeld, Rich. Konstanz Berneker, Tägliche Rundschau, Berlin, 16. Juni 1909.
Stieglitz, Olga. Musikalische Kultur und Musiklehrerstand, KL 32, 19f.
Storck, Karl. Stoff und Musikdrama, AMZ 36, 41.
— Musikalische Herzenswünsche, Der Türmer, Stuttgart, 12, 1.
Tapper, Thomas. Review of a collection of Haydn's piano music, Mus 14, 10.
Thiessen, Karl. Friedrich Kiel, ein vergessener Meister der Kammermusik, RMZ 10, 40.
Thormälius, G. Das Märchen in der Oper, Daheim, Leipzig, 45, 52.
Trampe, Adolf. Ein unbekanntes deutsches Kirchenlied (De romere in alder tzyd hatten eynen zete ho), KM 10, 7/8.
Udine, Jean d'. Critique et Dilettantisme, CMu 12, 20.
Unger, Max. Das Haydn-Bildnis von J. Neugaß im fürstl. Schlosse zu Eisenstadt. (Mit einem Brief des Malers), NMZ 31, 1.
— Zum Problem von Beethoven's »Unsterblicher Geliebten«, MWB 40, 26.
Urbach, Otto. Führer durch die Klavierliteratur. I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite, NMZ 31, 1.
Uribe, G. Tribune libre: la Schola et le Conservatoire, CMu 12, 20.
Vancsa, Max. Neues von und über Beethoven, Die Wage, Wien, 12, 37.
Vogel, Georg. Der Fall Berger, Tenor oder Bariton? Sti 4, 1.
Volbach, Fritz. Joh. Seb. Bach's Schädel und das von mir aufgefundene Bild d. Meisters, Mk 9, 2.
Wagner, Otto (Oberbaurat). Moderner Theaterbau, Me 1, 1.
Wagner, Peter. Über gregorianischen Choral. (Vortrag, gehalten in Wien bei Gelegenheit des III. Intern. Musikkongresses in Wien), GR 8, 10.
Walter, Bruno. Gustav Mahler's III. Symphonie (Erläuterung), Me 1, 1.
Waßermann, Rud. Ludwig Spohr als Opernkomponist, Mk 9, 2.
Weill, Louis. Schiller et la musique. (Thèse de doctorat présentée à la Faculté de philosophie de l'Université de Greifswald), par M. Hans Knudsen, RM 9, 14.
Weimar, G. Die Harmonisierung des Chorals, CEK 23, 10.
Wellmer, Aug. Ludwig Spohr. Ein musikalischer Charakterkopf, BfHK 14, 1.
— Ludwig Spohr, Zu seinem 50. Todestage, MSS 4, 7.
Werner, Arno. Noch einige Bemerkungen zu Fasch, SIMG 11, 1.
Wetzel, Herm. Othmar Schoeck, MWB 40, 29.
— Robert Mayrhofer: Die organische Harmonielehre. (Bespr.). Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, IV. Bd., 4. Heft.
Wilfferodt, Felix. Nanette Schechner, AMZ 36, 41.
Witting, A. Etwas über Kammermusik, KW 23, 1.
Wolf, William. Unsere Zentenarfeiern (Mendelssohn, Haydn), MSal 1, 19.
Wustmann, G. Elias Ammerbach, SIMG 11, 1.
Zander, Ernst. Beethoven's »Coriolan«-Ouvertüre, Mk 9, 1.
Zanotti-Bianco, Marco. Una questione sull' essenza della musica posta da Riccardo Wagner, studiata e risolta nel »Parsifal«, MA 43, 43.
Zielinski, Jaroslaw de. Franz Josef Haydn and his times, Mus 14, 10.
Zuylen van Nyevelt, J. A. H. Baron van. Faust in muzikaal gewaad, Cae 66, 10.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 97, Oktober 1909. Daraus: Bericht über die Werke Hans Leo Haslers, Liszt's, die Cornelius-Volksausgabe. Von Denkmälern sind angekündigt: Als Bd. 39 der D. d. T. Johann Schobert, hrsg. v. H. Riemann. Berichtet wird über die Library of Congress Dramatic Music, den 3. Bd. des Bibliotheksverzeichnisses des Brüsseler Konservatoriums, über Purcell's Werke (17. Bd. Geistliche Musik), den Catalogue of Manuscript Music in the British Museum, von dem nun der 3. Bd. in Vorbereitung ist, den 14. Bd. der Werke Rameau's: Le Temple de la Gloire, das Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre, das Bollettino dell' Associazioni dei Musicologi italiani (1. Heft: Catalogo dell' Opere musicali), das erste Musikbuch v. Tielman Susato und Muzikalnaja Starina (Musik-Altertum; russische Aufsätze zur russischen Musikgeschichte).

Zur Notiz. Die im vorletzten Hefte der Ztschr. (X, S. 383) erwähnte Sammlung großrussischer Volkslieder soll gemeinsam von den Herren Dr. Richard Hohenemser und Karl Kuhlo herausgegeben werden. Anmeldungen zur Subskription sind auch zu richten an Herrn Karl Kuhlo, Berlin-Wilmersdorf, Babelsberger Straße 9.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Brüssel.

Am 20. Oktober wurde in Brüssel die erste belgische Ortsgruppe gegründet. Der Vorstand setzt sich aus folgenden Herren zusammen:

Dr. Edgar Tinel, Ehrenpräsident.
Alexander Béon, Direktor des Hauses Erard, 1. Vizepräsident.
Baron Buffin, 2. Vizepräsident.
Ernest Closson, Sekretär.
Hans Taubert i. Fa. Breitkopf & Härtel, Brüssel, Schatzmeister.

Dresden.

Die Zahl der Ortsgruppenmitglieder ist zu Beginn des Winters erfreulich gewachsen; in der dritten Zusammenkunft, am 26. Oktober, machte der Vorsitzende, Herr Geh. Regierungsrat Dr. Ermisch, davon Mitteilung sowie von der Umbildung der Landessektion Sachsen-Thüringen. Der Abend war vor allem der neuen Sperontesausgabe gewidmet: Herr Dr. E. Neufeldt berichtete anregend über die Sammlung, ihre Entstehung, den Charakter der Texte und der Musik und allen anschließenden Problemen und auch über die im ganzen dankenswerte Ausgabe E. Buhle's; Frau Charl. Berling und Herr Th. W. Werner erfreuten durch den Gesang von etwa einem Dutzend Sperontesliedern verschiedenster Stimmung. Dann ergriff Herr Prof. Buchmayer das Wort, um eine baldige Erweiterung des Arbeitsplanes der Ortsgruppe im Sinne eines Collegium musicum zu befürworten, was lebhaften Anklang fand. Von verschiedener Seite wurde der Wunsch nach einer Auswahlsammlung (etwa 30 Nummern) von Sperontesliedern laut und mehrfach ein künstelndes Zuviel an der Buhle'schen Behandlung des Generalbasses gemißbilligt; am Schlusse wies Herr Dr. Wustmann auf einen unerkannt gebliebenen Absenker der Sperontesmelodien hin, J. S. G. Fischer's Geistliche Lieder und Gesänge (Hildesheim 1757). **Rud. Wustmann.**

Neue Mitglieder.

Dr. phil. **Eduard Hüffer,** Münster i. W., Klosterstraße 32.
Dr. phil. **Wilhelm Krabbe,** Berlin NW. 6, Albrechtstraße 22, Gh. III.
Paul Rein, Musiklehrer, Göttingen, Lotzestraße 35.
Dr. **Curt Rotter,** Leipzig, Thomaskirchhof 16 III.
Dr. **R. Wassermann,** München, Briennerstraße 53 II.
Herr **Zeidels,** Berlin-Charlottenburg, Pestalozzistraße 9 II.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

J. C. Hol, Klosterneuburg, jetzt: Wien VII, Siebensterng. 28 I.
Stud. phil. **Julius Maurer,** Kiel, jetzt: Berlin-Charlottenburg, Schlüterstraße 64.
J.-G. Prod'homme, Paris, jetzt: 9 rue Lauriston.
Frau Professor **Caroline Valentin,** Frankfurt a. M., jetzt: Ulmenstraße 5.

Ausgegeben Anfang November 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. Elfter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

The following report has been received by the President from the French Section in accordance with paragraph 4 of **"Besondere Bestimmungen über das Präsidium der IMG."**, and under the reminder conveyed in last paragraph of the Vorstand's report at Zeitschrift, X, 262, 263, June 1909. With reference to the paragraph on the **"Mercure Musical"**, members are informed that. under arrangement with the French Section, the editors of the central publications have the right of reproducing at will any matter appearing in the Sectional monthly publication. The same right has been acquired in respect of the publications of the **London Musical Association** (Kartellverein).

By order.

Fondée en 1899, la Société Internationale de Musique (Internationale Musik-Gesellschaft) ne comptait encore qu'une quinzaine de membres, en France, à la fin de son premier exercice 1899—1900. En 1900—1901, il y en avait 17; en 1901—1902 et 1902—1903, 20. Vers la fin de 1903, M. le professeur Dauriac, qui avait été, dès le début, désigné pour remplir les fonctions de président de la **Section Française**, eut l'idée de grouper tous les membres français, isolés jusqu'alors, en une section autonome, à l'instar de celles qui existaient déjà dans d'autres pays, notamment en Allemagne et en Angleterre.

Avec le concours de MM. J.-G. Prod'homme et Jules Ecorcheville, il jeta les bases de la section de Paris, au cours de plusieurs réunions préparatoires qui eurent lieu jusqu'au 16 mai 1904, date à laquelle la

Section de Paris, définitivement constituée sous la présidence de M. le prof. Dauriac, tint sa première séance régulière.

Le nombre des adhérents à l'IMG. s'accrut rapidement:

En 1903/04, il s'élevait à 28,
« 1904/05, « « à 47,
« 1905/06, « « à 73,
« 1906/07, « « à 100,
et « 1907/08, « « à 126.

Il est actuellement (juillet 1909), de 114 [1]). La plupart des membres de la Section habitent la région parisienne; quelques-un sont domiciliés en province, où il n'existe pas encore de section.

La Section a groupé parmi ses adhérents le plus grand nombre des personnalités musicales de Paris, tant parmi les musicographes que parmi les critiques et les amateurs.

L'activité de la Section s'est manifestée d'abord par des séances mensuelles, au cours desquelles ont été faites, chaque fois, une ou plusieurs communications ou conférences, sur des sujets d'esthétique ou d'histoire musicale. Un grand nombre de ces séances ont été accompagnées d'auditions musicales.

Au cours du dernier exercice, du 9 novembre 1908 au 15 mai 1909, les communications suivantes ont eu lieu, par MM.:

L. Dauriac, sur un Questionnaire de Psychologie musicale par Vernon Lee;

J.-G. Prod'homme, sur les fêtes de Bach à Leipzig (mai 1908); sur le budget de la musique en France (recettes des théâtres lyriques et concerts; subvention de l'Etat);

L. Laloy, sur l'Audition colorée chez Rimski-Korsakoff;

P. Aubry, sur la vie artistique au XIIIe siècle: les Jongleurs;

Ch. Malherbe, sur un manuscrit autographe de Moussorgski;

L. Laloy, sur les nouvelles mélodies de Moussorgski;

A. Gastoué, sur l'édition vaticane du *Graduale romanum* et la réforme grégorienne;

Mlle. M.-L. Pereyra, sur la *Pomona* de Reinhard Keyser (1702);

M. J. Ecorcheville, sur la Correspondance inédite d'André Philidor (1738—1890);

le Dr. Marage, sur la photographie des vibrations sonores (avec projections);

le Prof. Gariel, sur la méthode phonographique et l'étude des chants indiens des *Hopi*;

Ch. Bouvet, sur le Madrigal anglais aux XVIe & XVIIe siècles;

Cette dernière séance, ainsi que l'audition des *lieder* inédits de Moussorgski (d'après le manuscrit appartenant à M. Ch. Malherbe) était publique,

1) Ce nombre, qui n'est pas définitif, ne comprend que les membres ayant régulièrement versé leur cotisation, à ce jour. La diminution sur l'année précédente provient donc surtout de radiations pour défaut de paiement. Il y a eu aussi plusieurs décès.

des convocations ayant été adressées à un grand nombre de personnes qui n'appartiennent pas à la Société. Elles ont été fort suivies.

Mais ces réunions mensuelles, privées ou publiques, n'offrent qu'une partie de l'activité de la Section. Des publications annexes ont été décidées en 1906, dont plusieurs ont déjà paru à ce jour:

Le Trésor d'Orphée, de Francisque, publié par M. H. Quittard; les *Actes d'Etat-civil de Musiciens* insinués au Châtelet de Paris (1539—1650), par M. J. Ecorcheville; le Catalogue des manuscrits de Musique byzantine des Bibliothèques de France, par M. A. Gastoué; *Cent Motets, du XIIIe siècle*, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg, par M. Pierre Aubry; *les Archives musicales de la Sainte-Chapelle de Paris* (en préparation) par M. Brenet.

Et, depuis deux ans, la revue le **Mercure musical** est devenue l'organe de la Section de Paris, sous la nom de SIM. Cette revue, dont la **Zeitschrift** publie les sommaires, paraît le 15 de chaque mois. Elle a groupé dans sa réduction les meilleurs écrivains musicaux français, et, tout en tenant ses lecteurs au courant du mouvement contemporain, elle consacre une large place aux questions d'érudition musicale qui sont la raison d'être de notre Société Internationale. Cette revue ne peut que développer la curiosité du public française pour les choses de la Musique, curiosité chaque jour plus grande et à laquelle notre Section peut se flatter, sans vanité, d'avoir contribué dans la mesure de ses forces grandissantes.

Ces forces s'accroîtront encore dans l'avenir, comme elles ont fait dans le passé, nous en sommes persuadés, et nous souhaitons la même prospérité à toutes les Sections de notre Fédération musicale Internationale. **J.-G. Prod'homme,** Secrétaire.

Le Bureau de la Section de Paris se compose actuellement de MM. Ch. Malherbe, Bibliothécaire de l'Opéra, président; J. Ecorcheville, docteur-ès-lettres, vice-président, J.-G. Prod'homme, critique musical, secrétaire; L. Laloy, docteur-ès-lettres, trésorier; Lionel de la Laurencie, archiviste-bibliothécaire, A. Boschot.

Paris, 20 Juillet 1909.

Redaktioneller Teil.

La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles[1]).

La presse artistique a récemment annoncé l'incorporation, au Musée du Conservatoire de Bruxelles, de la collection d'anciens instruments néerlandais formée par feu César Snoeck. Voici à ce sujet quelques informations détaillées.

1) Voir, sur la collection incorporée au musée de Berlin, l'article de M. Oscar Fleischer, dans les recueils de la S. I. M., t. III (1902), p. 565 ss.

César Snoeck (Renaix 1834—1898), qui dès sa jeunesse s'était occupé de collectionner des instruments de musique, en avait rassemblé, comme on le sait, une quantité considérable. Il partageait avec M. Victor Mahillon, fondateur et conservateur du musée de Bruxelles, et M. Paul de Wit de Leipzig, l'avantage de »travailler« à une époque où l'attention n'était guère encore attirée sur cette branche de l'archéologie, aujourd'hui cultivée avec tant d'application.

Chacun sait que la principale collection de Snoeck (environ onze cent cinquante pièces), grâce à un geste vraiment impérial, alla enrichir le musée encore embryonnaire de la *Hochschule für Musik* de Berlin; — elle avait été offerte antérieurement au musée de Bruxelles, mais M. Mahillon n'avait pas jugé l'acquisition opportune, un grand nombre des instruments dont elle se composait se trouvant déjà représentés chez nous. — Mais Snoeck délaissait deux autres collections encore, inférieures en nombre à la première, mais dont une offrait pour nous un intérêt particulier: de ces deux collections, l'une vient d'être acquise par le général baron de Stackelberg, directeur de la chapelle impériale à Saint-Pétersbourg, l'autre vient d'entrer au musée de Bruxelles. Ainsi se trouve liquidée toute la succession artistique de César Snoeck [1]).

* * *

Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'intérêt tout spécial que présentait pour notre pays la collection des instruments de musique néerlandais, presque tous originaires des provinces belges, quelques-uns seulement étant de provenance hollandaise. La valeur individuelle des pièces se doublait ici de celle d'un ensemble que jamais plus, à n'importe quel prix, il ne serait possible de reconstituer. La dispersion de cette collection, ou son émigration, aurait donc été pour l'art belge une perte irréparable. C'est pourtant ce qui faillit arriver. M. Mahillon ne demandait qu'à acheter, mais les ressources actuelles du musée de Bruxelles rendaient l'opération irréalisable, et aucune des combinaisons imaginées pour y suppléer n'avait réussi. C'est alors qu'intervint (toujours à l'initiative de M. Mahillon) M. Louis Cavens, un des hommes

1) La collection acquise par le général de Stackelberg comprend, d'après le catalogue que nous avons eu sous les yeux, 363 instruments, parmi lesquels quantité de pièces rares et de modèles exceptionnels. J'annote au hasard une cinquantaine d'instruments à archet (pochettes, violons de tous formats et de tous modèles, comme ceux de Chanot et de Savart, altos, violoncelles, violes d'amour, trompettes marines) et autant d'instruments à cordes pincées (luths et archiluths, cistres et archicistres, guitares (pièces de luxe), lyre-guitare, mandolines, *humel* danois, harpes), tout cela signé notamment, pour les Allemands: Joh. Ad. Büger (Bürger?) à Francfort, Willer à Prague, Spadlman à Vienne, Rud. Hags et Fr. Kren à Munich, Humel à Nurenberg; pour les Français: Lecavelle, Chappuis, D. Nicolas, N. Vuillaume, Ausaire, Lapaix, Couder père, Caussin, Germain, Socquet, Renault, Le Blond, Malchant, Charpentier, Thouvenel père. Les instruments à vent comprennent un grand membre de flûtes à bec (deux flûtes contrebasses), de flageolets, de flûtes traversières, de hautbois (plusieurs hautbois rustiques, un hautbois «de Poitou»), de cors anglais et bassons (un basson à 4 clefs de C. Denner), des cornemuses, des musettes (une belle musette «de salon», pièce de luxe), des cornets à bouquin, des cornets de poste, des clairons, des trompettes naturelles, des cors de chasse, cors d'harmonie et cors à clefs, des trombones à pistons et à coulisse, des buccins, des serpents, bassons russes et tubas. Peu d'instruments à clavier: une épinette de Francesco Trazientinus à Naples, un piano forme buffet attribué à Frederici, une régale de Montbrun à Toulouse 1740, des pianos muets. Enfin des vielles, des tympanons, une serinette et un orgue à manivelle, des violons «de fer» (*Nagelharmonika*), des harmonicas de Franklin, des tambours divers, des sonnailles et quelques instruments exotiques.

auxquels les divers musées belges sont redevables de leurs accroissements les plus importants, auquel est due notamment la création du musée de la Belgique préhistorique (Musées royaux du parc du Cinquantenaire, conservateur M. le baron de Loë)[1]. Il acquit de ses deniers la collection néerlandaise de Snoeck et l'offrit au musée du Conservatoire de Bruxelles: solution aussi simple qu'élégante, mais à la portée seulement d'un esprit élevé et généreux.

* * *

Le musée du Conservatoire de Bruxelles comprenait déjà une bonne centaine d'instruments de musique originaires des provinces belges. Nous citerons seulement, pour mémoire, des clavecins de tous formats des Ruckers, de Couchet, Britsen, Bull et Dulcken d'Anvers, Delin de Tournai; un grand nombre d'instruments en bois de tous formats et de tous systèmes signés Rottenburgh, Berckmans, Lebrun à Bruxelles, Tuerlinckx à Malines, Van Engelen à Lierre, Dupré à Tournai, Bonne à Gand, Raingo à Mons, des cuivres de Sax père et fils; quelques jolies pièces de lutherie de Boussu, Marc Snoeck et H. Rottenburgh à Bruxelles, Hofmans à Anvers, Ambroise Decomble à Tournai; des pianos carrés de Ermel à Bruxelles et L. Fétis à Mons, sans compter les instruments rustiques et les appareils d'exception, carillons «d'étude», harmonikas de verre, etc.

Mais la collection néerlandaise de Snoeck vient quintupler ce nombre. On pourrait même s'étonner qu'un musée de l'Etat fût resté en arrière, au point de vue de la facture nationale, sur une collection particulière, si l'on ne se rendait compte des principes éminemment judicieux qui ont guidé M. V. Mahillon dans la formation de son musée. Se plaçant en effet à un point de vue absolument objectif, il s'est efforcé, en rassemblant le plus grand nombre possible d'instruments *divers* et de *provenance diverse*, de reconstituer l'origine et le développement de chacun de nos appareils sonores (reconstruisant même, d'après des documents sûrs, certains modèles classiques dont les spécimens authentiques ont totalement disparu). — De là notamment, au musée de Bruxelles, cette multitude d'appareils exotiques, selon Snoeck une »olla-podrida de citrouilles emmanchées et de bambous percés», mais dont les descriptions analytiques de M. Mahillon, ainsi que les travaux récents de M. v. Hornbostel et d'autres ethnographes ont démontré l'intérêt capital au point de vue acoustique, folklorique et organologique. De là enfin cet ensemble merveilleux, d'une singulière et troublante éloquence, où l'on peut suivre, anneau par anneau, toute la chaîne du développement de chaque instrument, avec tous ses avatars, toutes les tentatives auxquels il a donné lieu. — Mais il est clair que, consacrant à cet objet les modiques ressources dont il disposait, le collectionneur ne pouvait en même temps poursuivre la réunion d'une collection nationale, somme toute d'une moindre valeur instructive, acheter des doublures des mêmes spécimens au seul point de vue de la marque, assembler des quantités de violons, des fascines de clarinettes, des stères de bassons. Et c'est en quoi précisément l'acquisition de la collection néerlandaise de Snoeck vient très heureusement compléter l'ensemble international du musée de Bruxelles.

La description et l'analyse des instruments en question prendra probable-

1) M. Louis Cavens, qui habite à Mont-Saint-Jean près Waterloo, s'est également fait connaître par l'activité qu'il a déployée pour la conservation du champ de bataille où se joua en 1815 le sort de l'Europe et que la voirie, la bâtisse et la voie ferrée menacent de faire disparaître.

ment place dans le quatrième volume du Catalogue du musée, en préparation [1]). Celui-ci devant encore se faire attendre quelques mois, nous croyons utile de donner dès à présent quelques brèves indications sur le matériel d'étude que la nouvelle collection met à la disposition des spécialistes, en les complétant à l'aide de quelques notes empruntées à un travail antérieur [2]).

* * *

La collection néerlandaise de Snoeck comprend exactement 437 pièces; elle offre un aperçu succinct de l'activité de nos anciens facteurs dans les différentes branches de l'organologie musicale, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Sa partie la plus intéressante consiste en un ensemble tout à fait imposant d'instruments à archet, circonstance d'autant plus heureuse que c'est précisément au point de vue de la lutherie nationale que le musée de Bruxelles offrait le plus de lacunes. Abstraction faite des modèles exceptionnels, des accessoires et des fragments, nous avons ici douze pochettes de divers modèles, quatre dessus, un ténor et trois basses de viole, une viole de gambe, puis cinquante-six violons, vingt-cinq altos, trois «ténors» de violon (intermédiaires entre l'alto et le violoncelle), vingt-et-un violoncelles, six basses. Ces instruments sont marqués: Jean de Maseneer, Gaspard et Peter Borbon [3]), Egidius et Marcus Snoeck (*alias* Broché) [4]), B. J. Boussu, P. Boon, H. S. et J. J. Delannoy [5]), H. J. Rottenburgh [6]), N. F. Vuillaume, A. A. Chevry, C. F. Darche (Bruxelles); Jooris et Hendrik Willems [7]), Van de Wiele, Termont, Hyacinthe Loret dit Janrot, Renaudin, Van Hese, Berger (Gand); Peeter Borlon [8]), J. B. van der Slagmeulen, Matthys Hofmans [9]), Joannes Vanderlinden, Laurentius Somers, Laurentius Delvigne, J. F. Wilmet (Anvers); Hendrik Jacobs, Jan de Beer, Pieter Rombouts, Joannes Cuypers (Amsterdam); Hendrick Aerninck (Leyde); Gambon (Maestricht); Ambroise De Comble [10]),

1) Le tome II de l'ouvrage de M. Mahillon était épuisé depuis un certain nombre d'années et faisait prime sur le marché. Les intéressés apprendront avec plaisir qu'il vient de reparaître en une édition soigneusement revue.

2) Voir notre article *La facture des instruments de musique en Belgique* (*Guide musical*, 1905, n. 44 à 48).

3) Gaspard, luthier de la cour de Bruxelles en 1673, signait quelquefois ses instruments du nom de ... l'autre Gaspard, celui *da Salo*! (La plupart de nos renseignement sur les anciens luthiers belges sont empruntés à l'ouvrage de Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle.*)

4) Père et fils. Marc qui, traduisant son nom, signe quelquefois «Broché» (Brochet), fut nommé luthier de la cour en 1722 et décéda en 1762. Son atelier était enseigné «Au roi David». La composition le tenta et il écrivit en 1703 un ballet pour le théâtre de la Monnaie. Son fils Henri lui succéda à la cour, mais, notoirement incompétent, on s'en débarrassa bientôt en le plaçant parmi les seconds violons de la chapelle.

5) On a des étiquettes de trois luthiers de ce nom: J.-J. (1753), S.-S. (1774) et F.-J. Delannoy («fils», 1777); au témoignage de Croet, maître de chapelle de la cour, H.-J. Delannoy, «dans le *Bourgendael*», était «le seul et unique bon ouvrier dans ce genre».

6) «Rottenbrouck» dans Vidal. Voir plus loin, au sujet des facteurs d'instruments à vent.

7) Les Willems de Gand sont au nombre de trois: Georges, qui travaille de 1642 à 1693, Henri, de 1651 à 1700, et un autre Henri, de 1700 à 1743 (Vander Straeten et Snoeck, *Les Willems, luthiers gantois du XVIIème siècle*; Gand 1896).

8) Ou Porlon, peut-être un descendant d'un luthier du même nom qui livra en 1647, au jubé de la cathédrale, une contrebasse encore en usage aujourd'hui.

9) Deux luthiers de ce nom travaillèrent à Anvers, l'un de 1660 à 1691, l'autre de 1700 à 1725.

10) C'est le plus estimé de nos anciens luthiers. Hart, qui l'assimile à l'école française, en a fait un vif éloge. Mais il résulte des renseignements réunis par M. V. Mahillon que

S. S. Deplechin, Amand Houzé (Tournai); Sohet, Alexandre Xéneumont, P. Vosgien (Liège); Foncé, Etienne Simonet (Mons); de Poilly (Ypres); Thomar (Verviers); Sches (Bruges); Deleplanque (Lille, Flandre française).

Un bon nombre de ces signatures soulèveront des problèmes biographiques ardus. Quant à la période d'activité qu'elle représente, elle s'étend de 1650 à 1864, mais la plupart des instruments datent du XVIIIe siècle [1]).

En ce qui concerne plus particulièrement les instruments à cordes pincées, — et encore qu'Emmanuel Adriaensen, un des plus habiles luthistes de son temps, fût Anversois, — nos facteurs ne paraissent pas avoir joui d'une renommée particulière, les luths d'Allemagne et de Hollande étant généralement préférés. Cette catégorie n'est représentée ici que par des appareils relativement modernes, huit guitares et six cistres de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, signés F. J. Delannoy, Bastien fils (Bruxelles), Lamblin (Gand), Frey (Anvers), Deleplanque (Lille), Ch. F. Kieckepoost (?), parmi lesquels on remarque particulièrement une très belle guitare de Lamblin, en palissandre, avec filets d'ivoire et incrustation de nacre et à huit cordes, dont deux à vide.

Les clavecins sont particulèrement intéressants. Notre grande école anversoise est représentée par trois instruments de Hans Ruckers le vieux, trois de Johannes et un de André Ruckers, les fils du précédent [2]), une épinette quadrangulaire de S. D. B. Bader [3]) et une de Georges Britsen [4]), un clavecin rectangulaire de Grauwels [5]), un clavecin à queue de Simon Haghens [6]), un petit clavecin à queue de J. Heineman et un grand de J. P. Bull [7]). Albert

---

deux luthiers au moins de ce nom, diversement orthographié, travaillèrent à Tournai: Ambroise «Decombre», vers 1710, élève de Stradivari, dont il s'approprie parfois l'étiquette, et Ambroise «Décomble» ou «De Comble», de 1750 à 1785.

1) L'histoire rétrospective de la lutherie dans nos provinces s'arrête bien en-deça de celle des instruments à clavier, cela pour diverses raisons. Avant l'efflorescence des grandes écoles italiennes, la lutherie, chez nous comme ailleurs, existait à peine comme métier d'art et ceux qui l'exerçaient, simplement affiliés aux corporations de menuisiers, se confondaient dans la foule des artisans. On distingua cependant de bonne heure entre facteurs d'instruments nobles et «truands»; c'est ainsi qu'un Henri Boghart, «faiseur de bas instruments» à Bruxelles, livre en 1436 à la duchesse de Bourgogne deux vielles destinées à deux mendiants aveugles protégés de la duchesse.

2) La «dynastie» des Ruckers compte, comme on le sait, quatre noms: Hans le vieux (1555—1598[?]), ses fils Jean (1576—1642[?]) et André (1579—?), et le fils de ce dernier, André (1607—?). On conserve aussi, au musée archéologique de Namur, un clavecin signé d'un certain Christophe Ruckers, sur lequel on ne possède presque aucun renseignement. Voir notre article *Ruckers*, dans *la Biographie nationale de Belgique*, t. XX (1908).

3) Le Catalogue de Snoeck (d'ailleurs très fautif) dit erronément *Boder*. Bader, allemand d'origine, est reçu en 1600 dans la gilde de Saint Luc (section des facteurs de clavecins et d'orgues) comme facteur d'orgues, et de nouveau en 1607, cette fois comme facteur de clavecins (De Burbure, *Les Facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*).

4) Inscrit dans la gilde après 1613. Son atelier, continué par son fils et son petit-fils, livra pendant un siècle des instruments très estimés.

5) Inscrit en 1579. Il existait également un *Louis* Grouwelius, d'Anvers, dont un instrument est conservé au South Kensington et un autre à New-York, mais sur lequel De Burbure et les autres historiens sont muets.

6) Inscrit en 1641—42 comme «fils de maître», — sans doute de Corneille Haghens, inscrit en 1627.

7) Deux des derniers membres de la célèbre corporation anversoise qui, après avoir graduellement décliné au cours du XVIIIe siècle, cède bientôt devant les succès grandissants du piano et voit enfin son organisation emportée dans la tourmente révolutionnaire. Heineman était aveugle; Bull (que De Burbure appelle, nous ignorons pourquoi, N. *Bul*) était élève du Hessois J.-D. Dulcken, établi à Anvers vers le milieu du XVIIIe siècle.

Delin de Tournai[1]) est également représenté par deux épinettes quadrangulaires. Un intérêt particulier s'attache au Grauwels; outre l'insigne rareté de cette marque, l'instrument se signale par son état de conservation remarquable et par une très jolie grisaille, attribuée à Breughel (?), ornant l'intérieur du couvercle. Notons encore une épinette non signée, de forme triangulaire allongée, le clavier occupant un des côtés: modèle particulier, habituellement pratiqué, dit-on, par Delin de Tournai; puis un grand clavecin, assez moderne, également dépourvu de signature, d'une ornementation recherchée et muni de sautereaux d'un système inusité. Parmi les Ruckers, une épinette rectangulaire à caisse marquetée, une autre (au décor vert d'eau, en style rococo, probablement refait) portant cette double signature: *Johannes et Andreas Ruckers fecerunt*[2]).

Enfin un grand clavecin, signé *Johannes Ruckers*, qui mérite une mention spéciale. Il est quadrangulaire; l'un des côtés courts est occupé par un double clavier, mais le côté long de droite est échancré à son extrémité pour donner place à un autre clavier, celui d'une épinette octave dont les cordes occupent, sur la table de l'instrument, l'espace laissé libre par la diminution de longueur, dans l'aigu, des cordes des claviers principaux: disposition ingénieuse et certainement rare[3]), qui rappelle un peu le piano-double imaginé par la maison Pleyel.

Quant au piano, il est représenté ici par un curieux piano pyramidal, style Empire, marqué d'Amsterdam, par des pianos carrés de Louis Fétis à Mons[4]), Ermel à Bruxelles et M. et P. Meyer à Amsterdam, et par un petit *pianino* de Lichtenthal à Bruxelles, d'un décor charmant. Et ne quittons pas les instruments à cordes frappées sans remarquer un petit clavicorde moderne construit par M. Charles Meerens[5]). C'est un *gebundenes Klavier*, mais les *Bunden*, au lieu d'employer une même corde (comme le nom l'indique) pour des sons voisins, sont conçus de telle sorte que l'aigu tout entier reprend

1) Sur ce facteur on n'a provisoirement pas d'autres renseignements que ceux fournis par ses instruments, datés de 1750 à 1770.

2) Cette inscription nous paraît d'une certaine importance au point de vue historique, voici pourquoi. Dans notre article *Ruckers* signalé plus haut, ne parvenant pas à concilier les dates de certains instruments signés de Hans Ruckers le vieux, qui nous mènent jusque dans les premières années du XVIIe siècle, avec la date de 1598 qui semble, d'après les registres corporatifs de la gilde, être celle du décès de cet artisan, nous suggérions cette hypothèse qu'au début de sa carrière Johannes (ou Hans) Ruckers le jeune, bénéficiant de l'homonymie, apposa peut-être la marque paternelle sur des instruments sortis de sa main. Or, les deux collaborateurs qui ont signé le présent instrument sont évidemment les deux frères Johannes et André Ruckers, et pourtant, la rosette est celle de Hans le vieux. Ce fait nous semble de nature à donner une certaine consistance à notre hypothèse.

3) Un autre spécimen est au musée du Steen, à Anvers.

4) François Fétis, dans la *Biographie universelle*, ne fournit aucun renseignement sur ce facteur, — un confrère en art, concitoyen, contemporain et homonyme, qu'il n'a pu ignorer, — et qui ne serait autre que le père de l'historien. Nous nous proposons de revenir un jour sur cette curieuse question.

Il est à remarquer que la facture indigène du piano ne prend vraiment un certain essor qu'à partir de la Restauration, ou, mieux, de la constitution du royaume de Belgique. Depuis la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque où le piano supplanta décidément le clavecin, c'est en vain que les facteurs du pays essaient de lutter contre la concurrence étrangère, malgré l'appui du gouvernement qui, à leur intervention, frappa de droits exorbitants les instruments importés dans les Pays-Bas.

5) Né à Bruges en 1831, facteur d'instruments, mais plus particulièrement acousticien, auteur de nombreuses brochures théoriques inspirées d'une conception absolue, rigoureusement physique du phénomène sonore, indépendamment de sa répercussion psycho-physiologique.

tout un groupe des cordes graves, réparties à cet effet en deux sections au moyen de petits étouffoirs desquels les cordes s'éloignent si l'on attaque les touches graves; le système offre cet avantage que le prolongement des touches, au lieu d'être oblique comme dans les anciens clavicordes, est rectiligne, chaque touche se trouvant en face du point d'attaque de la corde.

Quant aux instruments à clavier et réservoir d'air, ils ne sont représentés que par un petit orgue de quatre octaves, cinq registres, et par une régale; mais cette dernière est une pièce précieuse. Elle est du type dit en Flandre *bebel-orgel*, en forme de gros livre. Le livre étant ouvert, on en retire le clavier, replié à l'intérieur, on retourne ensuite le livre toujours ouvert (donc les deux plats de la reliure par-dessus) et on adapte devant, par-dessous, le clavier déplié: l'appareil est prêt à fonctionner.

* * *

On sait que de tous les instruments de musique, ce sont les instruments à vent qui fournissent le moins de renseignements sur leur origine. Si les luthiers et les facteurs de clavecins signent et datent leurs œuvres, les facteurs d'instruments à vent, bien moins considérés, ne songent que tardivement à suivre leur exemple. Les trompettes et les trombones font généralement exception à la règle, mais les bombardes et les flûtes douces du XVIIe siècle sont pour la plupart dépourvues de signatures, ou simplement munies d'une marque hiéroglyphique; et quand enfin les facteurs se décident à signer, ils négligent totalement de dater: tradition encore en vigueur de nos jours, et qui ménage aux historiens de l'avenir plus d'une difficulté.

Quoi qu'il en soit, quelques pièces intéressantes, parmi les instruments à vent de notre collection, comme les trois belles flûtes à bec basses, sont dépourvues de marque. Quant aux autres, il sont signés: S. H. et G. A. Rottenburgh[1]), J. B. Willems, Verhasselt, D. Lebrun, C. Sax[2]), G. Bachmann[3]), E. Albert (Bruxelles); Kerkhove, Destuyver, Van Belle, J. H. Bonne, Ponfoort, Deloose (Gand); N. M. Raingo, Pierat (Mons); G. de Roeck, les Fils de B. Schott (Anvers)[4]); Tuerlinckx[5]), Steeghmans (Malines); P. P. G. C. Dupré[6]),

1) Cette famille est représentée par trois générations qui se succèdent comme suit: Godefroid-Adrien-Joseph Rottenburgh, 1642—1720; Hyacinthe-Joseph, 1672—1756; Godefroid-Adrien, 1705—1782. Nous ne nous expliquons pas, jusqu'à présent, la similitude de nom du second avec le luthier cité plus haut. On peut difficilement admettre que le même personnage aurait pratiqué parallèlement les deux genres d'industrie, à moins qu'il n'ait apposé sa firme sur des instruments issus d'autres ateliers.

2) Charles-Joseph, 1791—1865, père du célèbre Adolphe Sax.

3) 1804—1843, à la fois virtuose et facteur, fondateur de la classe de clarinette au Conservatoire de Bruxelles. Georges Bachmann était allemand d'origine. Les artistes allemands ont joué un rôle très marqué dans le développement musical du jeune royaume de Belgique. Il suffit de citer ici les noms du pianiste Louis Brassin, fondateur de notre école de piano, de Ferdinand Kufferath, pendant vingt-quatre ans professeur de contrepoint au Conservatoire de Bruxelles, Merck, pendant trente-deux ans professeur de cor au même établissement, Valentin Bender, premier organisateur de nos musiques militaires.

4) Filliale de la maison de Mayence, fondée au début du XIXe siècle et transportée à Bruxelles en 1830. C'est en 1818 que les Fils de B. Schott ajoutèrent à leur commerce d'édition de musique la facture des instruments.

5) Deux facteurs de ce nom ont travaillé à Malines, J.-A.-A. Tuerlinckx (1753—1827) et son fils C.-J.-J. (1783—1855). Le premier est un des plus habiles facteurs de son temps; on a notamment de lui un grand nombre de clarinettes «d'amour».

6) 1790—1862. Plus apprécié encore que le précédent, auteur de nombreux perfectionnements dans la forme des instruments, la disposition des clefs, etc. Une de ses spécialités consistait à construire en bois des instruments habituellement fabriqués en cuivre, — travail dont on imagine la difficulté.

Carré (Tournai); Bertrand (Liège); Rosar (Charleroi); Duval (Maestricht); Cuvillier (St Omer); Cusson (Valenciennes); et ces signatures sans noms de lieu: N. D. Maat, S. P. Le Brun, H. Vits, J. Steenbergen, Reich (dont un flûtet de O[m] 12), I. A. Braet, T. Bockhaut. Naguère, en Belgique, et sauf exceptions comme celle J. A. A. Tuerlinckx, la fabrication des bois et des cuivres était pratiquée séparément; c'est de nos jours seulement, et à partir de Sax père, qu'elle est pratiquée de conserve dans les mêmes ateliers. Aux noms qui précèdent, les intrument à embouchure de la collection Snoeck viennent ajouter les suivants, généralement plus modernes: De Coster, Devaster, Delflas, C. Mahillon [1]), Ad. Sax [2]) (Bruxelles); Moeremans (Gand); Verhoeven (Lierre); Vanden Eynden, De Backer (Malines); Embach (Amsterdam); Jacques Printemps (Lille); Meerens (Anvers).

Les instruments eux-mêmes représentent la plupart des variétés des instrument à vent. A bouche: flûtes traversières, fifres, flageolets et flûtes à bec de tous modèles; à anche: clarinettes de tous formats, hautbois, cors anglais, bassons et contrebassons; à embouchure: serpents, bassons russes, ophicléides, tubas, trompettes, cors à clefs et à pistons, trombones à coulisse et à pistons. Ici encore signalons quelques pièces: parmi les flûtes à bec, des flûtes doubles ou «harmoniques» (à deux colonnes d'air percées parallèlement dans la même pièce de bois), des flageolets, à becs taillés en forme d'anche, et un flageolet double, imitation de ceux de Bainbridge à Londres; parmi les flûtes traversières, une belle grosse flûte de Tuerlinckx, au diapason d'une quarte plus bas que la flûte ordinaire, une jolie flûte basse marquée *Cuvillier* et une énorme flûte «rustique», semblable à un gourdin, sans clefs et mesurant O[m] 97! Parmi les instruments à anche, des clarinettes d'amour, deux clarinettes basses, une de Dupré et une de C. Sax, des hautbois d'amour, un très élégant hautbois, tout en ivoire, de Willems, un grand contrebasson, à cinq clefs, de Tuerlinckx; parmi les instruments à embouchure, un joli «tuba» en bois, petit format, de Dupré, un ophicléide basse de Tuerlinckx, des buccins (trombones à tête de serpent), un cor «russe», sorte de clairon recourbé en demi-cercle, — qualifié de «russe» comme le basson à embouchure, bien que ni l'un ni l'autre n'eussent rien de particulièrement moscovite, mais parce que l'usage de ces instruments se vulgarisa dans nos pays après le passage des armées alliées en 1813.

* * *

Nous terminons par les instruments bruyants, les modèles exceptionnels, les instruments populaires. Tout d'abord une grande vielle à dos de guitare, avec clavier de trente touches, puis deux *noordsche balk* (bûche du Nord) et un superbe *hommel* de 1[m] 46, — instruments similaires, du type de l'épinette des Vosges ou du *Scheidholt* allemand. Puis un lot de jolies sonnettes flamandes remontant jusqu'au XVIIe siècle, avec décors, devises et signatures, dont une du célèbre fondeur brugeois Dumery; un «mattauphone», série de verres rangés dans une boîte, par lesquels le maître de danse bruxellois Matau refaisait, — en plus mal, — l'harmonica de Franklin; un carillon «d'étude» (les cloches remplacées par des lames métalliques); des tambours

1) 1813—1887. Père de M. V. Ch. Mahillon, lequel continue encore, avec divers membres de sa famille, l'exploitation de l'atelier paternel, fondé en 1836.

2) Antoine-Joseph, dit Adolphe, Dinant 1814 — Paris 1894. Ce n'est pas ici le lieu de retracer la biographie du célèbre facteur, au sujet duquel nous renvoyons à notre article plus haut cité sur la facture instrumentale en Belgique.

divers; d'anciennes serinettes et un orgue à manivelle; des guimbardes; un xilophone; des crécelles, *crepitacolo*, écalette (ustensiles servant à remplacer les sonneries dans les églises, pendant la semaine sainte). Parmi les instruments rustiques proprement dits: deux cornemuses, une petite flûte de Pan en pierre, un *rommelpot* (le *Rummeltopf* ou *Knurrpot* allemand, la *zambomba* espagnole); un violon fait au moyen d'un sabot, — comme le *troeskofiol* suédois signalé ici récemment; un violon monocorde auquel une vessie de porc sert de table d'harmonie (naguère connu sous le nom de «basse de Flandre» et qui a reparu il y quelques années en Allemagne sous celui de *Bumbass*). Enfin, quelques groupes d'accessoires et de fragments, archets, chevilles, cordiers, têtes et tables d'anciens instruments à cordes, clefs d'accords, becs et barils de clarinette, embouchures, rosettes de clavecins, etc.

On voit par cette rapide énumération quel intérêt la collection néerlandaise de Snoeck présente pour l'histoire de la facture instrumentale en général et pour celle de l'industrie belge en particulier, et quels remerciements sont dus à M. Louis Cavens qui en a doté notre pays, et à M. Victor Mahillon qui fut le promoteur de l'affaire, et n'épargna ni peines ni démarches pour la faire aboutir.

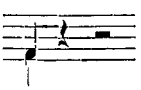
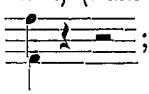
Bruxelles. **Ernest Closson.**

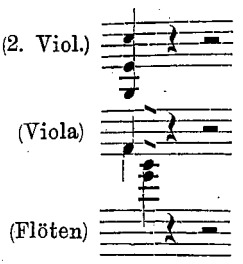
Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach Beethoven's Manuskript.

Der Verein »Beethovenhaus« in Bonn hat vor mehreren Jahren das Manuskript der Coriolanouvertüre erworben und dadurch seine zahlreichen Handschriften des Bonner Meisters um ein wertvolles Stück vermehrt. Es scheint im wesentlichen in einem Zuge niedergeschrieben worden zu sein, wie ja auch die Komposition selbst wie aus einem Gusse entstanden erscheint. Als Druckvorlage hat die Handschrift wohl nicht gedient — die Ouvertüre ist ja auch zuerst in Wien und in Bonn nur in Stimmen erschienen —, wohl aber als Vorlage für den Abschreiber, was zahlreiche, nachträglich mit Rotstift, seltener mit Bleistift oder Tinte ausgeführte Zeichen zu beweisen scheinen. Meist sind es Versetzungszeichen, die vergessen oder undeutlich waren, dynamische Zeichen und Notenverbesserungen.

Bei einem Vergleich des Manuskripts mit der Partitur der Beethovenausgabe von Breitkopf & Härtel, Serie 3, Nr. 18, stellt sich heraus, daß in letzterer manche zum Teil unerhebliche, zum Teil aber die Absicht des Komponisten verdunkelnde Abweichungen vom Urtext sich vorfinden. Ich führe im folgenden, unter Weglassung der ganz unerheblichen, die Abweichungen des Manuskripts von der gedruckten Partitur an, wobei die Seitenzahlen sich auf die gedruckte Partitur beziehen und die eingeklammerten Zahlen die Takte, vom Anfang der Ouvertüre an gezählt, bezeichnen.

Seite 1, vorletzter Takt, (Takt 13): In der Bratsche heißt es:

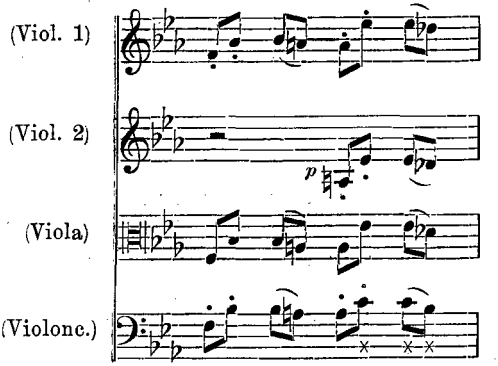
 , und nicht  ; die Oktave erscheint erst im nächsten Takt. Diesen Irrtum hat möglicherweise schon der erste Abschreiber verschuldet. Die Stelle sieht bei Beethoven so aus:



Der Staccatostrich, — Beethoven wendet in der ganzen Ouvertüre Striche, kleine Staccatopunkte an —, unter dem Akkord der 2. Violine ist genau auf die 5. Linie des Systems für die Bratsche, wie der Staccatostrich über den Flöten genau auf die 2. Linie desselben Systems gekommen. Der Kopist hat wohl den Zweck des zweiten Striches bei der Note *G* verkannt und den aufwärts geführten Strich mit dem Staccatozeichen zusammen für eine Note gehalten, obgleich das Staccatozeichen etwa 3 mm vom Strich entfernt steht.

Seite 2, 5. u. 6. T. (T. 19, 20): Der Bogen über der 1. Klarinette geht von der ersten Note bis zum letzten Viertel des zweiten Taktes.

Seite 3, 3. T. (T. 25): Hier findet sich eine merkwürdige Abweichung des Violoncello von den übrigen Stimmen:



Obgleich die Stelle durchaus so lauten könnte, wie sie im Autograph und damit übereinstimmend in den ältesten Drucken steht, so wird man doch wohl allgemein der Lesart der gedruckten Partitur den Vorzug vor der autographen geben.

Seite 5, 4.—6. T. (T. 41—43): Hier steht nirgendwo *sf*, wohl aber im 3. Takt (T. 40) und vom 7. Takt an (T. 44) in allen Stimmen.

Seite 6, 4. T. (T. 49): Die zwei letzten Achtel in der 2. Violine und Bratsche sind nicht mit einem Bogen, sondern mit zwei Staccatostrichen versehen.

Die zehnte Seite des Manuskripts fängt mit dem zweiten Thema an. Die beiden vorhergehenden Seiten, die ursprünglich zehnte und elfte Seite hatte Beethoven zugenäht. In Gegenwart Joachim's, des Ehrenvorsitzenden des Vereins »Beethovenhaus« wurden die Fäden gelöst und blieben längere Zeit dieser Art; später sind die Seiten wieder zugenäht worden. Ich teile die erste der beiden verschlossenen Seiten hier mit und bemerke, daß Beethoven auf der folgenden Seite in der gleichen Weise fortgefahren hat und füge zum Vergleich die endgültige Fassung nach dem Manuskript hinzu. (Seite 687 der Partitur.)

Wie man sieht, hatte Beethoven schon alle Stimmen, mit Ausnahme der Bratschen, so hingeschrieben, wie sie endgültig geblieben sind. Doch mögen ihm Bedenken wegen der etwas unbequemen Figur im Violoncello aufgestiegen sein, und er hat dann die Achtelfigur der Bratsche gegeben, auf der

sie ohne Schwierigkeit sanft hervorzubringen ist, darauf hat er die Violoncello- und Baß-Stimme durchgestrichen und auf zwei von den drei überall freigebliebenen unteren Notensystemen eine andere Violoncell- und Baß-Stimme gesetzt; auf den folgenden Seiten aber hat er dann gleich die Stelle in der endgültigen Fassung hingeschrieben. Beethoven scheint sich aber erst nach Vollendung der Komposition für die eine oder die andere Lesart haben entscheiden wollen, denn bei der Parallelstelle finden sich ebenfalls beide Lesarten, die endgültige wiederum unmittelbar nach der aufgegebenen; beide Stellen hat er dann später, wie gesagt, zugenäht.

Man beachte, daß in der ersten Lesart die Noten der Hörner auch vom 4.—5. Takte verbunden waren; hernach hat Beethoven die Bogen energisch durchgestrichen; in der endgültigen Fassung fehlen sie von vornherein. Die Bogen in der Violoncellofigur beginnen überall mit dem zweiten Achtel.

Seite 7, 3.—4. T. (T. 55) sind also keine Bogen in den Hörnern.

Seite 11, 2., 4,, 6. u. 8. T. (T. 84 usw.) und bei der gleichen Stelle Seite 28 hat Beethoven die Violinen und Bratschen folgendermaßen geschriebe: , während in der Partitur und in den ältesten Drucken weniger gut steht.

Seite 16, 1. T. (T. 118): Das erste Fagott hat das *G* auf der ersten Linie zu spielen. Beethoven hatte zuerst das *G* zwischen der 4. u. 5. Linie geschrieben, es dann durchgestrichen und die Note unten auf die erste Linie gesetzt.

Seite 21, 7. u. 8. T. (T. 158/59): Es steht nirgendwo *sf.*

Seite 22, 1. T. (T. 164): kein *sf.*

4. T. (T. 167): Hier steht kein *ff*, sondern überall *sf.*

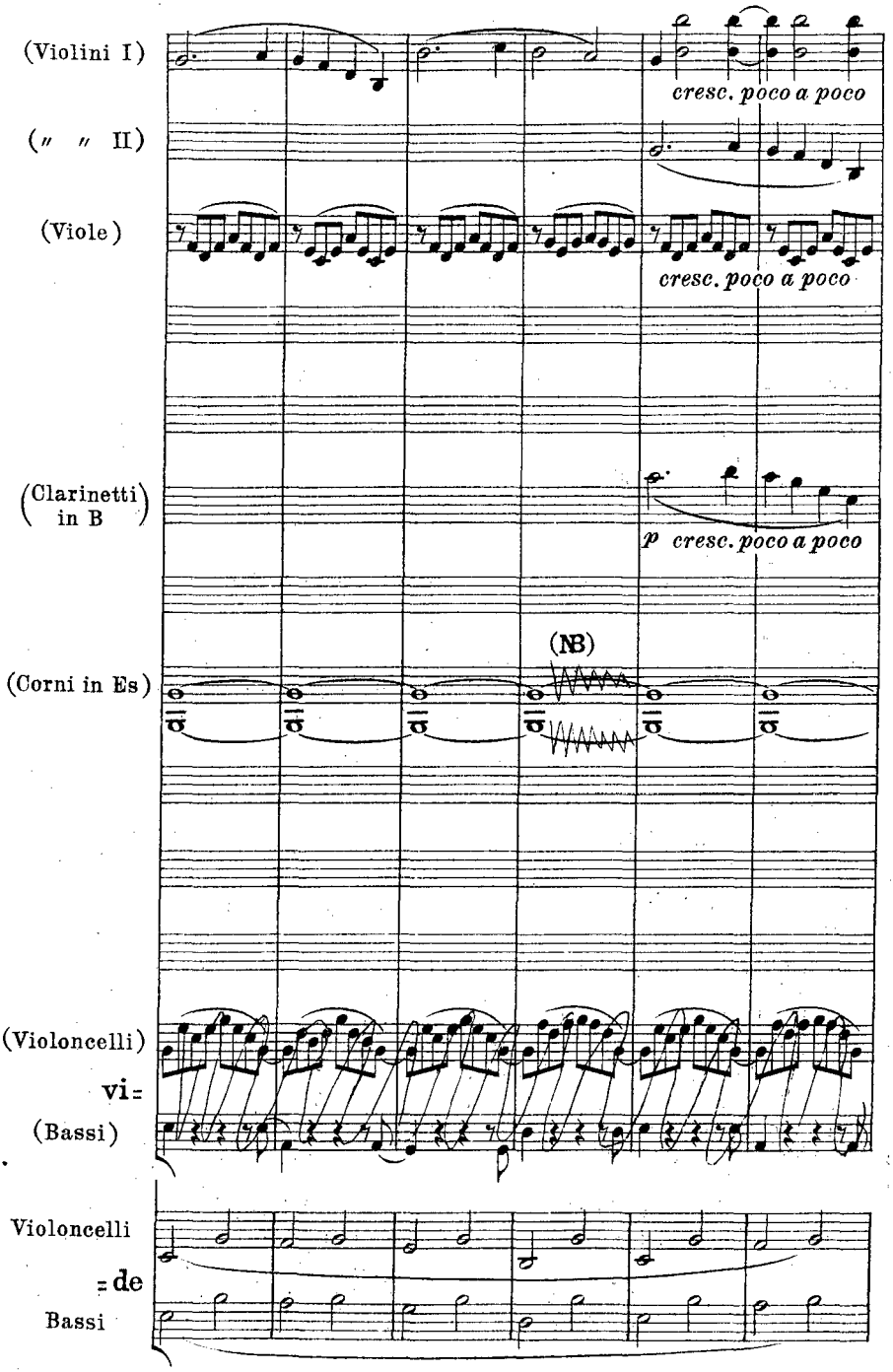
Seite 23 hat das 1. Fagott vom vorletzten Takt an (T. 178—181) vier Takte lang nicht mitszupielen.

Seite 24 geht der Bindebogen in der 1. Oboe und in dem 1. Fagott über den 4. Takt (T. 183) hinaus. Auf der folgenden Seite ist die gleiche Stelle in der 1. u. 2. Violine durch Bogen in 2×2 Takte geteilt, was bei den Streichern, die durch geschmeidigen Bogenwechsel einen Einschnitt dabei zu vermeiden wissen, unbedenklich erscheint, während die Bläser durch Atmen oder Absetzen vor dem Oktavensprung die Schönheit des Gesanges beeinträchtigen würden.

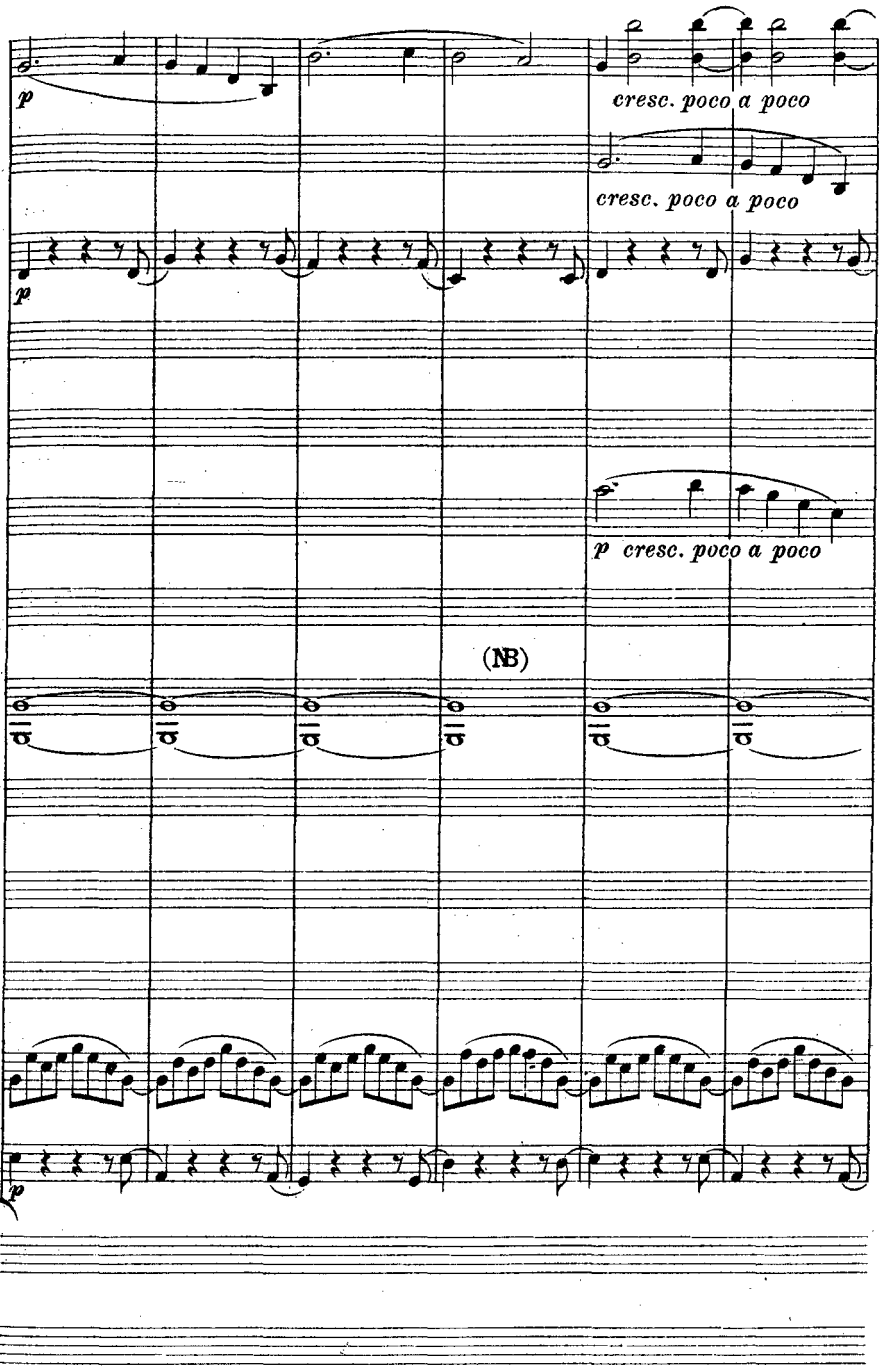
Seite 31, wie auch bei der gleichen Stelle Seite 14 (T. 234 u. T. 106) sind die halben Noten im Fagott vielleicht aus Versehen nicht gebunden.

3. T. (T. 236): Die zweite Note in der 1. Violine heißt, übereinstimmend mit den ältesten Drucken »*Des*« und nicht »*D*«. Zwei Takte später steht vor der letzten Note der 1. Violine auch noch ausdrücklich ein ♮ mit Bleistift nachträglich eingezeichnet. Das Violoncello hat freilich als drittes Achtel *D*. Beethoven hat aber auch in dieser Komposition häufiger Versetzungszeichen zu setzen vergessen. Das *D* im Violoncello beweist also nichts gegen das ausdrücklich gesetzte Erniedrigungszeichen vor dem *D* der Violine. Rich. Strauß, dem ich die Stelle zeigen konnte, meinte übrigens, daß er gar nichts Bedenkliches in dem Zusammentreffen des *D* mit dem *Des*, das er auch für zweifellos richtig erkannte, fände, wenn es Beethoven so gewollt hätte. Nun steht aber im folgenden Takt über der ersten Note des Violoncells ausdrücklich noch ein *d*. An und für sich bewiese das auch nichts,

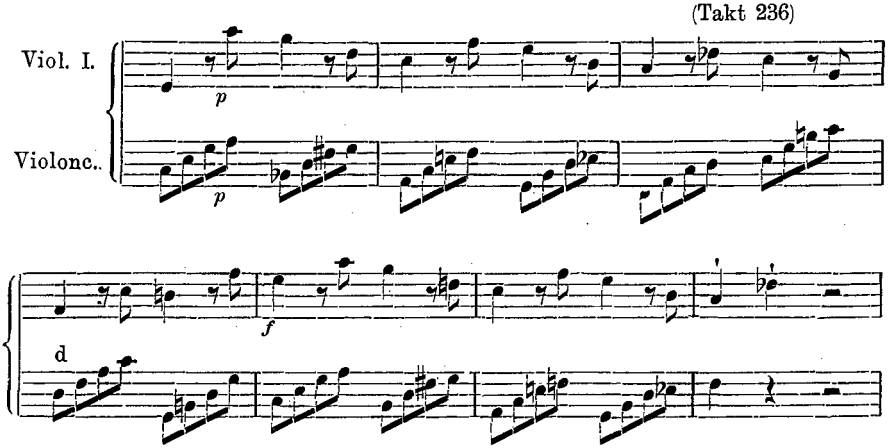
(Die erste der zwei von Beethoven zugenähten Seiten)



(Die endgültige Fassung derselben Stelle)



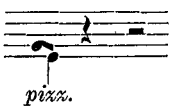
denn an einigen Stellen der Ouvertüre, wo seine Schrift undeutlich ist, schreibt Beethoven die gewollte Stufe in Buchstabenschrift darüber, kümmert sich dabei nicht um die Vorzeichnung und schreibt ruhig etwa »*e*«, wo doch »*es*« gemeint ist; es kommt ihm dabei nur darauf an, daß die Note auf ihrem richtigen Platz im Notensystem stehe. Die hier in Frage kommende Stelle ist aber so deutlich und zweifelsohne in Notenschrift geschrieben, daß mit dem »*d*« über der Note nur die Note *D* gemeint sein kann: Vergleicht man die Stelle mit der zwei Takte später einsetzenden Fortestelle, die eine notengetreue Wiederholung der vorhergehenden Pianostelle darstellt und die auf dem zweiten Viertel mit *Des* plötzlich abbricht, so erscheint das *Des* an beiden Stellen auch folgerichtiger, als zuerst *D* und dann *Des*. Im Original lautet die ganze Stelle in der 1. Violine und im Violoncello folgendermaßen:



Seite 33, 4. T. (T. 253): Das letzte Viertel der 1. Flöte ist mit der Note des folgenden Taktes durch einen Bogen verbunden. In den beiden folgenden Takten aber sind die Noten der Flöten und Klarinetten nicht miteinander verbunden.

Seite 35, 2. u. 3. T. (T. 267/68): Hier sind in den Flöten und Oboen keine Bogen mehr, was ich hier für kein Versehen halten möchte. In der 1. Violine hören mit dem 2. Takte (T. 267) die Oktaven auf, im folgenden Takt gelten demnach nur die oberen Noten der gedruckten Partitur.

Seite 37, 7. T. (T. 294) hat die Bratsche in Übereinstimmung mit den eine Oktave höher liegenden Noten der Klarinetten *f* und *g*. Das *F* ist ganz zweifellos, das *G*, das allein sich in der gedruckten Partitur findet, höchst wahrscheinlich. Die Stelle sieht im Manuskript etwa so aus:



Seite 37, 9. T. (T. 296): In der 1. Violine steht zunächst ein *cresc.* und erst von der Mitte des Taktes an »*sempre più piano*«.

Bonn. **Hugo Grüters.**

Organ-Playing in England.

In his quite inimitable XVII century "Dream", part Arabian Nights' tale, part child's fairy-story, part profound spiritual exhortation, John Bunyan, tinker, prisoner, tagged-lace maker, and wandering preacher, perpetually rebukes his countrymen for their inveterate habit of sleeping by the way. By slumbering in the arbour of self-content, Christian very nearly lost his Roll for ever. If Christian and Hopeful had not gone to sleep on the grounds of Giant Despair and Mrs. Diffidence, they would not have undergone the persecutions of that bloodthirsty, if very entertaining, couple. The national habit of staying torpid, while other nations are pressing forward to the goal, and then of trying to pass these with a rush, has its obvious dangers.

At the present day musical England justly claims eminent merit in effective choral singing, quick orchestral sight-reading, and sound organ-playing. But connected with the last-named there is an extraordinary record of deferred activity. A sketch-history of English organ-building, organ-builders, and mechanical organ-improvements (other than pipe-work), was given at Zeit. II, 442, Sept. 1901. This was not from the point of view of the player. If anyone undertook the history of organ-playing, which has never yet been attempted, he would find the following 3 periods clearly distinguishable:—(a) the time when English organs had no pedals, (b) the time when they had pedals, but the independent left hand was not yet cultivated, (c) the present time, when the independent left-hand is taken as a matter of course. These things may seem too technical to the general reader, but the practical organist knows that they are quite vital in respect of the display and use of his instrument.

First Period. Without Pedal. The period of the pedal-less organ lasted in England till end of XVIII century, or till at least 4 centuries after the introduction of pedals into Saxon Germany.

Winchester 957, Abingdon 970, Canterbury 1114, Ely 1407, York 1419, St. Albans 1450, All Hallows Barking 1519, St. Mary at Hill Eastcheap 1521, Magdalen College Oxford 1597,—these (with undated Bristol, Carlisle, Durham, Gloucester, Hereford, Wells, and other cathedral or collegiate organs) were doubtless all single-manual. The later specimens would have a 4-octave compass, C to c^3, with the lowest octave contracted by "short octave"; the downward range being thus 8 foot (in reality, according to our modern pitch, 7 foot). The contractions were partly no doubt to avoid the cost of pipes never then used as basses, but also partly to bring the low notes more within command of the little finger of the left hand. At this period some large organs would have a further ,G, or even an ,F, key added below the C key, on what might be called "extended-short-octave" principle; of these organs the downward range would be our 10 or 11 foot, the extra bass-notes being the harbingers of the present 16-foot octave. King's College Cambridge, 1605, and York 1632, had two manuals (the first here known), with probably ,F, on "extended-short-octave", as above-said. Up to this point no mutation stops except Twelfth, and no reeds, were present; certainly no "Doubles" in any form.

In 1642 came the Great Rebellion, and Puritan interruption, if not destruction, in the organ-world. The extraordinary hatred of organs shown by these poeple was a curious phase of theological dementia. After the

Restoration of the Monarchy (1660) organ-building not only recovered, but developed apace, under the Dallams, the Harrises, the Schmidts, Hayward, Loosemore, etc. In 1665, significantly just after the Restoration, an event of first-class importance occurred. "Father Smith" (Bernhardt Schmidt, 1630—1708, called Father to distinguish him from his accompanying two nephews) had been brought for Court purposes from Halle in Saxony in 1660, and was brightening up the manuals in London with mixtures and reeds. The Harrises, returned from a despairing emigration to France, were introducing a thicker tone with French reeds into the West Country. At Exeter in the Southern Counties in 1665 John Loosemore (1613—1681, his brother Henry being organist of King's College, Cambridge) was allowed to set up an organ of a sort hitherto unheard of here, as follows. The two manuals were each carried right down semitonally to ,*G*,—this arrangement being now called "long octave",—and with the lowest ,*G*♯ alone missing. Going up to d^3, the compass was 55 notes. But in addition to this, a metal "Double" was added at bottom of the Great manual; as it was of "14 notes", it must have been from *A* complete downwards (except the ,*G*♯), what we should call "pedal pipes"; the bottom pipe was $20^1/_2$ feet, nearly twice the length of anything theretofore known in England. The organist appointed in 1665 was Theodore Colby, reputed a German; from Magdalen College, Oxford, where he was succeeded by Benjamin Rogers, quondam organist of Eton. Colby, a man who acquired no fame, enjoyed nevertheless the distinction of having these new tones, unique in England, under his hand; it may be that an assistant, sitting on his left, helped him with the bass.

In 1684 Father Smith made a three-manual ,*F* "long octave" organ (without low ,*F*♯ or ,*G*♯) at the Temple Church, London; organist Francis Pigott. In 1696 Smith was to have done the same for St. Paul's cathedral, but at his own cost and for the glory of his craft carried the Great manual still a Fourth further down, viz. semitonally to ,*C*, omitting the ,*C*♯; organist Jeremiah Clarke. In neither of these cases however were any "doubles" or manual pedal-pipes added; and it will be seen that even St. Paul's fell short of the downward range of Exeter by a Fourth, being in fact 16 feet against Exeter's 20 feet.

After the Restoration, the whole country thawed from Puritan rigours, and organs were for the first time introduced generally into Parish Churches. Technically however there was no change for about 140 years down to end of the XVIII century. The organs were almost universally, as above described with the omission of Exeter and St. Paul's, "*CC* organs", or "*GG* organs" (a Fourth lower), or "*FF* organs" (a Fifth lower); with more or less of the short-octave contraction principle; and of course without pedal-board. Playing a "*CC* organ" was just like playing a modern harmonium; playing an "*FF* organ" was just like playing a modern American organ. It was quite the custom to keep a lead weight at bottom of the jamb, which could be put on to this or that key, when a held bass-note was wanted. On the whole the "*GG* organ" became standard, as tallying exactly with the downward compass of the human voices accompanied; and hence arose the English letter (staveless) note-designation system, which made *G* the starting-point of octaves (see Zeit. IV, 425, April 1903), a proceeding otherwise unintelligible. The ,*G* manual compass was the survival of the fittest, for purposes of execution. As an exceptional case, in 1703 Abraham Jordan

senior made for St. Saviour's Southwark a 3-manual organ, with *C* manuals, and an octave of metal "doubles" or pedal-pipes on the lowest octave of the Great manual (without *C*♯). In 1710 Renatus Harris put 4 manuals (for the first time in England) into Salisbury cathedral, on the ,*G* short-octave system, without Double; still all to be controlled by the finger alone; organist Anthony Walkeley. In 1712 the Jordans made the first "Swell" at St. Magnus, London Bridge. In 1754 Johann Snetzler, who had come over from Bavaria in 1740, built a ,*G* long-octave organ for Lynn Regis, Norfolk, with a real Double (stopped metal pipes) all through the Great; this the first time of a through double in England, and must have had a remarkable effect. In 1769 Thomas Barker, a Lancashire man, built a similar organ for the Foundling Hospital, Guilford Street, Russell Square; where however the Double was of stopped wood (bourdon). The ascertained date shows that this was not, as is often alleged, the organ given by Handel (1685—1759) to the Hospital, and used by him at his performances; see Musical Times, 1902, page 377.

Here then may be exposed the fallacy that the ordinary English organ of the XVIII century, taking as type the Handelian organ, was in any way comparable in effect with the organ of today (or with the contemporary German and Dutch organs). Writers discuss the use of the Handelian organ, in concert-work with voices or instruments, and as to balance of tone, in such a way as to make one suppose that they entirely overlook its essential thinness. It had but little bottom; with a bass, generally incomplete, down to only one note lower than the three-stringed double-bass in the orchestra. Above all, it had no pedals. Therefore, if it was played contrapuntally with the two hands, the low bass must have been sacrificed; or if the low bass was taken with the left hand, there could be only close harmony, and very little contrapuntal work, in the right hand. When Handel used it with chorus, it is beyond a doubt that he scarcely ever did more than double the basses "tasto solo". The Liebfrauenkirche organ on which he had learnt (1692—1696) at Halle had 2 manuals and a pedal-board with 10 pedal-stops, he must have had a pedal-board at the Moritzburg (1702), and in the *B* flat organ-concerto (1740) a pedal-part is shown; but it is evident that he took the English organ as he found it, and knew its thinness. In solo work, the XVIII century English organ was simply a bright, and practically little more than 8-foot, instrument. For sustaining the voices in the cathedral service it was fairly adapted. More than that cannot be said for it. The modern organ on the contrary relies for all its distinction on its low tones (16 foot or even 32 foot), its sonority, and its infinite capacity for contrapuntal treatment through the use of the feet as well as the hands. The English organ of the period in question was to our modern organ as the guitar to the Erard harp, as the spinet to the grand pianoforte, or as the chamber string-quartett to the full orchestra.

Second Period. With pedals. Two-line music. The pedal-board came into English organs towards the end of the XVIII century. Westminster Abbey, the German Lutheran Church in the Savoy, St. Matthew's church Friday Street, and St. James's church Clerkenwell, all claim to have had an octave or so of "German pedals" (coupled to manual) about this time. Pedal-pipes were added in one or two cases. Exact dates are uncertain. Of course downward range tallied with that of the Great manual. Whether with or

without pipes, this excessively long deferred step revolutionized execution and effect. The left hand was now free for the tenor and middle parts, and sonority at once reigned. The difference between the body partitioned into two activities, and the body partitioned into three activities, was enormous. The increase of pedal-board range followed. Also that of separate pedal-stops; though these last were not so necessary as long as the manuals were ,*G* long-octave. The development of the separate pedal-organ, its coupling to manuals other than the Great, all the various marvels which have culminated in such things as Casson's "pedal-helps" of today, need not be here traced, as they do not concery the essential principle of left hand execution.

For half a century the church organist at any rate wanted nothing for his guidance in the use of the left hand, beyond his own instinct. He was then, as before, the lineal descendant of the thoroughbass reader, the arch-arranger. He arranged at sight everything, from the accompaniment of the voices in the choir, to the oratorio-chorus or other piece which he played as voluntary. Any music put before him sufficed for this purpose, whether it was in a score for voices, or compressed in a two-line stave. The later school, it is to be feared, treat with some arrogance the player of those days. Justly perhaps as far as general knowledge of the art of music went. Justly as regards the want of a true polyphonic ability. Not justly as regards broad effects secured in his own department. The self-arranging instinctive cathedral-organist of the first half of the XIX century on the whole made his organ sound quite as well as any modern does, probably a good deal better. He had his stops under perfect hand-control, and the absence of pistons, etc., may have been a blessing in disguise. With his long-octave ,*G* manuals in reserve, he could and did at a moment's notice reduce his pedal-board to "German Pedals", and was not at all prone to the use of swamping basses, the cardinal vice of modern playing. The sonorous cathedrals, the mostly-prevailing *G*-compass tallying with voices, and the ever-present instinct of men whose fathers and forefathers had all been similarly employed these things made as far as it went a perfect ensemble.

Third Period. With pedals. Three-line music. The old organist was disturbed in his Elysium by three things, the Concert Organ, the revived but quite newly conceived *C* downward-range, and the imported German three-line music.

English Concert Organs preceded those in Germany. The Birmingham Town Hall organ (Wm. Hill) was built 1834, the Crefeld concert-organ (Reubke) not till about 1880. One of the natural consequences, the electrical action of the French, was introduced here in 1868, in Germany not till about 1884.

English concert-organists, casting about for an enlarged and suitable repertoire to play, soon discovered that by far the greater part of the world's organ-work literature was based on the assumption of a *C* downward-range, both for manual and pedal-board, especially the latter; and that the organs of Germany and Holland were built on that system, with the further but not necessarily accompanying principle that the bulk of the bass-pipes were separated off and put on to the pedal-board, instead of being obtained through manual-keys and pedal-couplers. This led to an organ-construction battle in England, much like the civil war in Laputa. Those who broke their eggs at the

small end were for the continental downward-range and stop-distribution, and regarded as heretics these who broke their eggs at the large end by preferring arrangements to which they were accustomed. From the abstract point of view (see Zeit. II, 443, Sept. 1901) there was really no reason why an organ-downward-compass should not tally with voices. From the abstract point of view again, there was no conclusive and natural raison d'être for a separate series of pedal organ-stops overlapping those of the manual. Take the simplest example. In a "trio", where each hand has its manual to itself, and the foot has its separate pedal-boad, there is good reason for the separation of pipe-work and vehicle. But in a 4-part fugue, what reason is there, if the 3 upper parts are played by the two hands on a single manual, why the bass-part alone should stand out on a separate organ? In general organ-playing the frequency of occurrence of the latter state of things is to that of the former as perhaps 50 to 1, and hence the demand of those who now clamour for "suitable pedal basses". If the matter is pushed home, what these really want, though they do not realize it, is the reversal of the separate pedal-organ-stop policy; and it would require a clever prophet to foresee what the XX century organ-builder has in store for us. These two interwoven subjects, the *C* downward range, and the separate pedal-stop-organ, were never discussed on their merits in England. As in the case of harmony "roots" (Zeit. IX, 114, Dec. 1907), the lead was given by an amateur hobbyist. As there Macfarren fell into the snare, so did here the experienced organist and organ-writer E. J. Hopkins; and many pages of his otherwise standard book on the Organ are taken up with murky discussion. Much ink has also since been slung. What decided the matter in England was nothing a priori, but the bare fact that Germany and Holland had decided it for themselves 3 or 4 centuries ago. There were no couplers in those almost mediaeval days, still less the present marvels which can make any pipe available anywhere. To have a bass at all the predecessors and successors of Sweelinck were obliged to have separate pedal-stops. This and the downward-range question interacted one on the other, and hence the nett solution then made on both heads. The change of practice here in England followed the overpowering foreign example, when it was at length discovered aad realized, and it is to this day still in progress. It has even gone further than it need have, from its own point of view; for in spite of the passionate protests of men like S. S. Wesley and W. T. Best, monuments of "*CCC*" construction like Bangor, Bath, Birmingham, Bristol, Trinity College Cambridge, Gloucester, Leeds, Newgate Street, Westminster Abbey, etc., were swept away in an access of doctrinaire bigotry, where they might easily have been saved by compromise.

But what really routed the early XIX century organist, was the imported polyphonic independent-left-hand literature itself. It was a mere accident, as above said, that this happened to be designed for a *C* downward-range; it might just as well, like Palestrina's vocal polyphony, have been based on a *G* or *F* downward-range. It was little more than an accident, that it was associated with a particular method of stop-distribution. It was however not an accident, that this was the work of men who had for centuries been developing the polyphony arising out of the separate pedal-board, the great device which broke up the monotony of organ-tone. That demanded chiefly the emancipation of the left-hand from what, whether from

physiological attribute, from inherited association, or from actual habituation on other and pedal-less clavier-instruments, is a tendency to go with the feet. Consequently to learn to play the organ-polyphony assumes as a first step, that the left-hand is specially trained. In this and cognate respects the English organist of the second half of the XIX century has learnt his lesson from the continent, and has entirely distanced his native predecessors.

How the present generation of English organists stand in comparison with their continental brethren in Germany and Holland, cannot be affirmed. The Royal College of Organists, founded in 1864 and having no parallel abroad, examines, certifies, controls, and (without actual instruction) guides, the whole body of respectable organists in the United Kingdom; while it exercises an influence over organ-building. Its aim, if an unconscious one in that direction, is to neutralize the loss which England incurred by adopting a pedal-board 300 years too late, and to bring organ matters here into line with modern requirements. The English organist is probably the equal of anyone in mere technical facility. He has on his side the advantage of a highly developed English system of mechanical organ-control. If he wishes to really win in the Marathon race, he will combine the excellencies of the "second period" English school with his own. That is to say, he will be as capable of using his imagination and instinct, as of playing a polyphonic piece with literal fidelity. The three-line "arrangements" of pieces designed for solo are the abomination of desolation; and the man who cannot make his own arrangement at sight, especially so as to suit his own particular instrument, is no organist, and is unworthy to control the magnificent resources placed at his disposal. In combination of the two attributes lies the future.

The excursus given above may serve to introduce the most typical instruction-work on the present-day English organ-school which has yet appeared,—"The Organ", by Percy C. Buck (see Bücherschau). The leader of the school in its purest development is Sir Walter Parratt, successor to Stainer at Magdalen College Oxford, to George Elvey at Windsor (where now), and to Parry as Oxford Professor of Music, a man of much mental gift. Author, late organist of Wells cathedral, now music-director of Harrow, was a pupil of Parratt's, and zealously carries forward his tradition. The book is in the ordinary form of practical and thorough "organ-tutor", with instructory letter-press, exercises, studies, and indication of organ-work-literature. The entire course prescribed consists of bodily gymnastics, finger-gymnastics on the "Virgil" system (dumb piano with adjustable touch and clicks), pianoforte exercises ad libitum, organ practice "on a stop of clean round mezzo-forte quality" so as to establish the absolute mutual independence of two hands and two feet in all possible combinations, study of organ peculiarities, and finally practice of "the great and increasing number of difficult works which form the corpus of organ-music".

The book goes beyond the ordinary organ-tutor in having for its key-note in all circumstances "unswerving accuracy". As no quality of the mind multiplies on itself more quickly than does accuracy, the organ-student will soon find his account out of the discipline. He will also find his pleasure therein. Physiologically it may be said as a broad proposition, that mental attention is in one line of direction for a clarinet-player, two for a

pianist, and three for an organist. Now the square of 1 is 1, of 2 is 4, and of 3 is 9. So the pleasure of training the bodily faculties to all possible permutations of action in the latter case is found to be a pleasure increased in similar geometric ratio; especially when applied to the noble and ever-satisfying products of organ-polyphonic sound. The doctrine of "unswerving accuracy" is the true and only one for overcoming limb-dependencies, especially left-hand dependency; in other words for acquiring the special faculty of the organist. That faculty once attained for good and all, and kept in practice by use, the duty of the organist is, as above said, to employ also his imagination; but this exceeds the province of an organ-tutor.

The studies in this book are from J. S. Bach, from Max Reger, and from the author's own pen; the latter (which are the great majority of the pieces) show a very charming invention in the purest organ style. It may be predicted that the book will have a standard reputation.

Charles Bordes.

(1863—1909.)

La musique française est en deuil de Charles Bordes, fondateur des chanteurs de St. Gervais et créateur de la Schola Cantorum, être d'initiative et d'invraisemblable audace artistique.

Qui se souvient encore des premiers jours de ce mouvement régénérateur dont l'art français tout entier, a subi l'influence vivace? C'était vers 1890. Bordes, bon jeune homme, élève de Franck, arrivait de Nogent et prenait place à la maitrise de St. Gervais, sur la recommandation du peintre Lerolle. et sur l'indication de Paul Poujaud. L'idée de rétablir la musique d'église dans sa dignité le fit hésiter d'abord entre Schubert, Schumann et Franck. Bientôt, il fut séduit par le chant grégorien. Et Palestrina, dont le père Franck possédait une édition complète, le rappela à l'admiration de la Polyphonie.

Les Chanteurs furent créés, et au grand scandale des paroissiens, le vinaigre des cantiques, l'orgeat des bondieuseries firent place au flot sonore et puissant du grand art des mystiques. Que d'histoires cocasses et navrantes on pourrait raconter sur ces débuts d'une œuvre qui heurtait directement le fond de cléricalisme de notre mentalité catholique actuelle. Aussi convient il de citer ici avec gloire le nom du Curé de St. Gervais, M. de Bussy, qui soutint contre tous, contre l'archevéché même l'initiative de son maître de chapelle enthousiaste?

Puis l'impulsion gagna les artistes. Guilmant et Vincent d'Indy accoururent: la Schola vit le jour. Depuis 1895, elle a sensiblement prospéré. Elle a traversé l'âge des réves pour entrer dans celui de la réalité, beaucoup moins séduisant. Elle est désormais pourvue d'une doctrine et d'un Credo esthétique. Bordes, dut la quitter.

A St. Gervais comme à la rue St. Jacques, le rôle des Bordes était terminé. Car Bordes était exclusivement un créateur. La source une fois découverte par lui et jaillissante, il était incapable de construire l'aqueduc dont l'administration publique avait besoin.

Il alla vers le Midi, porter la bonne parole à Montpellier; il fit d'active propagande en province à la recherche d'une voie nouvelle. Tout dernièrement, il nous confiait le réve d'une vaste école d'application, qui aurait formé des interprètes avisés, capables de sentir et de rendre l'art oublié de nos vieux maitres.

Bordes était avant tout un impulsif; l'archéologue ou méthodiste dont son œuvre pourra plus tard éveiller l'idée, sommeillaient en lui. Ce qui le séduisait dans la musique ancienne, ce n'était, ni la joie de l'exhumation, ni la satisfaction du devoir pédagogique accompli, mais l'ivresse de l'œuvre belle et librement épa-

nouie. Dans la fréquentation du passé, il voyait un réconfort pour l'avenir. Moderne et moderniste, il l'était avec acharnement. Ses œuvres musicales en font foi.

Le dévouement communicatif, l'inquiétude vers la beauté, qui l'agitaient sans cesse et causèrent sa mort prématurée, ont porté leurs fruits. Les Chanteurs de St. Gervais; les Scholas de Paris et de province; le fameux motu proprio de Pie X sur le chant sacré forment les signes visibles de cet apostalat. Mais combien plus vaste a été le champ réel de cette activité! Qui n'a pas vu Claude Debussy attentif aux plains-chants qui tombaient des voutes glacées de St. Gervais ne se doute pas de ce que Pelléas doit à Bordes. Et toute l'invasion du Folk Lore dans notre musique symphonique! Encore une idée de Bordes. Et notre musicologie française de ces dernières années, n'a-t-elle pas pris conscience d'elle mème parmi ces auditions souvent hatives, jamais indifférentes?

Et tout cela, s'il vous plait, sans le secours de l'Etat.

Paris. **Jules Ecorcheville.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Novembre.

Lettres de Boieldieu, par **P. L. Robert.**

La plupart des documents inédits reproduits ici ont été légués à la ville de Rouen par Mme. Samson-Boieldieu. M. P. L. Robert les complète par un résumé succinct des lettres publiées antérieurement, et par quelques renseignements empruntés au catalogue d'autographes de M. Charavay. Nous avons de la sorte et probablement dans son ensemble totale, la correspondance de l'illustre compositeur rouennais, entre 1830 et 1834.

Euterpe Ambigua, par **L. Gandillot.**

Les sons musicaux dont nous faisons usage se suivent ils sans interruption ou bien sont ils séparés en réalité par les intervalles de demitons auxquels est réduite notre notation. Le problème, entrevu jadis par M. Riemann peut se résoudre de deux façons, selon qu'on le considère du point de vue physique ou du point de vue psychique.

La Musique des Rois dAngleterre, par **J. Ecorcheville.**

Compte rendu d'un livre de M. C. de Lafontaine sur la musique à la Cour anglaise, de 1460 à 1700.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Prof. Dr. J. Wolf sieben Vorträge im Fortbildungskurse für Gesanglehrer höherer Schulen: Geschichte des Gesangunterrichts; evangelischer Choral; das weltliche deutsche Lied im 16. u. 17. Jahrh.; das Madrigal und die Entwicklung unserer Notenschrift. In den Volkskursen von Hochschullehreren 6 Vorträge über: Bach, Händel und ihre Zeit.

Dessau. Am 22. deutschen evangelischen Kirchenvereinstag sprach außerdem (s. letztes Heft) Musikdirektor Beckmann-Essen über: Der Organist im Hauptamt.

Nachtrag zu den Vorlesungen über Musik an Hochschulen usw.

Breslau. Dr. Otto Kinkeldey: Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke, 1 St.

Notizen.

Interessante Programme mit Haydn'schen Werken. Einigen Aufführungen Haydn'scher Werke sei besondere Erwähnung getan. Die kgl. akademische

Hochschule für Musik in Berlin veranstaltete ein Konzert mit folgendem Programm: 1. Sinfonie in *D* dur (Nr. 31 der Gesamtausgabe) »mit dem Hornsignal«. 2. Drei schottische Lieder. 3. Divertimento (*B* dur) mit dem Choral St. Antoni. 4. Die Sopranantate »Ariadne auf Naxos«. 5. Sinfonie *D* dur (Nr. 2 der Londoner Sinfonien). Zu bemerken ist noch, daß bei der Jugendsinfonie das Cembalo, bez. der Flügel hinzugezogen wurde. — Im 33. Kursus für Musikliteratur in Hamburg, der von Prof. Emil Krause abgehalten wird, gelangten bei der Haydn-Gedenkfeier außer einer Anzahl schottischer Lieder fast durchwegs Kompositionen aus den 1760er Jahren zum Vortrag: 2 Sätze aus dem *F* dur-Oktett (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner), je die ersten Sätze aus dem (neuaufgefundenen) *C* dur-Violinkonzert und dem Hornkonzert *D* dur (1762) und das *Siciliano* *A* dur aus einem Streichtrio (um 1770), bei dem das Baryton durch die Viola ersetzt wurde.

Breslau. Dr. Otto Kinkeldey-Berlin wurde zum Nachfolger Prof. Dr. Emil Bohn's als Lehrer und Bibliothekar an das hiesige Institut für Kirchenmusik berufen. Als Institutslehrer hat Dr. Kinkeldey auch die Vorlesungen über Musik an der Universität zu halten.

Salzburg. Der Bau eines Mozarthauses ist den Berichten zufolge eine beschlossene Sache; ein Preisausschreiben ist bereits festgesetzt. Die Grundsteinlegung des neuen Hauses, das an einer der schönsten Straßen Salzburgs seinen Platz erhalten soll, erfolgt anläßlich des im nächsten Jahre stattfindenden großen Musikfestes.

Kritische Bücherschau[1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Adler, Guido, Richard Wagner, Conférences. In französ. Sprache v. L. Laloy. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 7,—.

Bauer, Moritz. Franz Schubert. Sonderabdruck a. d. Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 8°, S. 67—128. Frankfurt a. M., Gebr. Knauer, 1909.

— Gedächtnisrede, gehalten anläßlich d. 100jährig. Geburtstags v. F. Mendelssohn-Bartholdy. Sonderdruck aus dem Jahresbericht 1908/09 von Dr. Hoch's Konservatorium. 8°, 8 S. Frankfurt a. M., 1909.

Beethoven's Briefe. In Auswahl von C. Sachs. Berlin, J. Bard. ℳ 4,—.

Bekker, Paul. Jacques Offenbach. In »Die Musik«. Kl. 8°, 138 S. Berlin, Marquardt & Co., 1909. ℳ 3,—.

Berlioz, Hect., Abendunterhaltungen im Orchester. Aus dem Franz. v. E. Ellès. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 7,—.

Brahms, Joh., Briefwechsel m. Levi, Fellinger, Gernsheim u. A. Berlin, Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft, ℳ 4,—.

Buck, Percy Carter. "The Organ". London, Stainer and Bell, 1909. pp. 102, royal 4to. 5/.

No. 1 of Stainer and Bell's Educational Library, ed. by Sir Charles V. Stanford and Sir Walter Parratt. See Article on "Organ-playing in England".

Esser, Rudolf, Grundregeln f. d. Musikunterricht in Versen. Tempelhof-Berlin, Eisoldt & Rohkrämer, 1909. ℳ 1,40.

Hering, Herm., Der akademische Gottesdienst u. der Kampf um d. Schulkirche in Halle a. S. Ein Beitrag z. Geschichte d. Friedrichs-Universität daselbst v. ihrer Gründg. bis z. Erneuerung durch Friedr. Wilh. III. Gr. 8°, X, 264 u. 109 S. Halle, M. Niemeyer, 1909. ℳ 8,—.

Hughes-Hughes, Augustus. Catalogue of Manuscript Music in the British Museum. Vol. III. Instrumentalic music, Treatises etc. Gr. 8°, XX u. 543 S. London, printed by order of the trustees.

Kapp, Julius. Franz Liszt. Eine Biographie. Berlin, Schuster & Löffler, 1909. ℳ 10,—.

Macnamara, N. C. "Human Speech",

1) Die kritische Bücherschau von ca. 10 Seiten Umfang erscheint im nächsten Heft. D. Red.

London, Kegan Paul, 1909. pp. 284, cr. 8vo. 5/.

Traces the gradual evolution of the living matter found in the cerebral centres on which intelligent speech depends. As shown by Max Müller (1823—1900), when man is excited, and his muscles are also hard at work, he finds a relief in uttering sounds. When peasants dig or thrash straw, when sailors row, when women spin, when soldiers march, they are inclined to accompany their occupation with rhythmical utterances. Grunts, noises, shouts, or songs, are a kind of natural reaction against the inward disturbance caused by muscular effort. Hence the main class of verbal roots. Others were caused by imitation of objective sounds. Singing followed speech. Those interested in voice-formation will find useful prolegomena in this highly scientific work.

Monographien moderner Musiker. 3. Bd. 15 Biographien zeitgenöss. Tonsetzer m. Porträts. 8°, IV u. 209 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1909. ℳ 2.—.

Polak, A. J., Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug a. Tonarten u. Akkorde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 8,—.

Puttmann, Max. Joseph Haydn als Vokalkomponist. In »Musik. Magazin«. 8°, 27 S. Langensalza, A. Beyer & Söhne, 1909. ℳ —,35.

Rabich, Ernst, Der evangel. Kirchenmusikstil. In »Musikal. Magazin«. Heft 26. 8°, 18 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1909. ℳ —,25.

Riemann, Hugo, Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre. (Prakt. Anleitg. zum mehrstimm. Tonsatz.) 4. Aufl. 8°, VIII u. 223 S. M. Hesse's illustr. Katechismen. Leipzig, M. Hesse, 1909. ℳ 1,50.

Scheier, Max, Die Bedeutung des Röntgenverfahrens für die Physiologie der Sprache und Stimme. Mit 9 Tafeln u. 6 Skizzen im Text. Gr. 8°, 34 S. Berlin, L. Schumacher.

Stadttheater, das Wolfenbüttler. Eine Festschrift m. d. Prologe z. Eröffnungsfeier, ein. Abriß d. Geschichte d. Theaterwesens i. Wolfenbüttel, ein. Baubeschreibg., einigen Plänen d. neuen u. alten Theaters nebst Erläuterungen dazu, sowie e. Abbildg. d. neu. Hauses zum 25. IX. 1909 hrsg. Gr. 8°, 32 S. Wolfenbüttel, Heckner, 1909. ℳ 1,—.

Trümpelmann, M. Joh. Seb. Bach u. s. Bedeutg. f. d. Choralkomposition unserer Zeit. Vortrag. [Aus: »Unseres Herrgotts Kanzlei«.] 8°, 12 S. Magdeburg, Creutz, 1909. ℳ —,30.

Urban, Otto, Der herzogl. Singechor u. d. Kurrende z. Dessau 1602—1809—1909. Festschrift z. Hundertjahrsfeier d. Singechores u. z. Feier d. 22. deutschen Kirchengesangvereinstages i. Dessau am 18. u. 19. Okt. 1909. Gr. 8°, 46 S. m. Abbildgn. Dessau, Hofbuchdr. C. Dünnhaupt, 1900. ℳ —,80.

Wagner, Rich., an seine Freunde u. berühmte Zeitgenossen. Briefe. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 7,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

Me Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater. 1. Jahrgang. Wien, Österreichischer Verlag. Schwarzspanierhof.

MSH Música Sacro-Hispana. Lazcano y Mar, Plaza Nueva, 7, y Libertad, 2. Bilbao.

Anonym. Ludwig Spohr. (5. April 1784 bis 22. Oktober 1859), HKT 14, 3. — Fundamentaler Elementarunterricht in Musik, K 20, 10. — G.-A. Koëlla, une œuvre d'artiste au XIXme siècle, d'après une publication récente, VM 3, 3.

Abert, H. Bericht über die Literatur zur griechischen Musik aus den Jahren 1903—1908. Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft (Leipzig, Reisland), Bd. 144 (1909, III) [mit ausführlichen Rezensionen der Hauptwerke].

— Die Bedeutung der Musikwissenschaft für die Kirchenmusik, Bericht über das 2. Jahresfest des Vereins zur Pflege

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen (Göttingen, Vandenhoeck u. Rupprecht) 1909.

Abert, H. Das Erbe Wagner's, Der Tag, Berlin, 1909, Nr. 205/206.

Adler, Hans Achim. Richard Wagner im Verkehr mit Louis Spohr. Zum Spohr-Jubiläum († 22. Oktober 1859), AMZ 36, 43.

Alafberg, F. Richard Wagner, der Romantiker, Sonntagsbeilage Nr. 40 zur Voss. Zeitung 1909, Nr. 464.

Altmann, Wilh. O selig, o selig, Komponist heut' zu sein, AMZ 36, 47.

Andro, L. Gedanken zur Wiederaufführung des »Barbier von Bagdad« in der Wiener Hofoper, AMZ 36, 44.

Angeli, A. D'. I Lieder di Franz Schubert, CM 73, 10f.

Antoine. L'éducation musicale dans les Vosges, Caecilia, Straßburg, 26, 8.

Batka, Rich. Liliencron und die Musik, Wiener Fremdenblatt vom 11. August 1909.

— Louis' »Deutsche Musik der Gegenwart«, KW 23, 4.

— Opernitalienisch und Operndeutsch, Me 1, 3.

Bauer, U. Ein hochwichtiges Aktenstück. (De ratione editionis Vaticanae cantus Romani), GR 8, 11.

Beatty-Kingston, W. H. Julius Epstein, Mus 14, 2.

Becker, Gustav L. The traditional, scientific, and the ideal aspects of pianoforte playing and teaching, Mus 14, 11f.

Bender, G. Françis Touche, MM 21, 19.

Bertini, P. Piccola rivista di tenori grandi, NM 14, 174.

— Ricordi di un artista di canto, NM 14,

Bethge, R. Der deutsche evangelische Choral, seine Bedeutung für das religiöse Leben, seine Gestaltung in der Gegenwart, O 9, 11f.

Birnbaum, Al. Z. Friedrich Gernsheim. Zu seinem 70. Geburtstage, Berliner Börsen-Courier, 17. Juli 1909.

Birt, Th. Noordwyk und Brahms, Frankfurter Zeitung vom 8. Sept. 09.

Blanchard, P. Alfred le Musicien et Alfred le Philosoph, GR 8, 9/10.

Blaschke, Julius. Schiller's musikalische Freunde. Erinnerungsblatt zum 150. Geburtstag des Dichters, NMZ 31, 4.

— Schiller's Dichtungen in der Chormusik. Zum 150. Geburtstage des Dichterfürsten, SH 1, 45.

— Ludwig Spohr, O 9, 11.

Bloetz, K. »Die Pußtanachtigall« von E. H. Bethge und Albert Mattausch. (Bespr. der Urauff. in Braunschweig), S 67, 44.

Blümner. Die Gura-Oper, Das Theater, Berlin 1, 1.

— Ludwig Wüllner und das Lied, ibid. 1, 4.

Bonaventura, A. L'Opera dei Musicologi Italiani, NM 14, 175.

Brod, Max. Das Berlioz-Theater, M 1, 3.

Brower, Harriette. Reconstructing the hand, Mus 14, 11.

Burkhardt, Max. Die Berliner Konzertsintflut, MSal 1, 21.

— Drei neue Kammermusikwerke (von Josef Haas, Max Reger, Emanuel Moor), MSal 1, 22.

Casella, A. Musiques horizontales et Musiques verticales, MM 21, 20.

Caspar, Helene. Zur »modernen« Klavier-Technik, KL 32, 21.

Clop, Fr. Eusebio. La Beatificación de Juana de Arco, MSH 3, 3.

Closson, Ernest. La Société Internationale de Musique, GM 55, 44.

Coates, H. J. Das erste Musikfest der »Musical Leage« in Liverpool, AMZ 36, 43.

Cope, C. Elvey. Artistic and social status of the executant, MO 32, 385.

Crönert, W. Die Hibehrede über die Musik, Hermes., Ztschrft. f. klass. Philologie, Berlin, 44, 4.

Cumberland, Gerald. Pen portraits of musicians. VII. Havergal Brian, MO 32, 385.

Curzon, H. de. La suite, écrite par Goethe, à la «Flûte enchantée», GM 55, 43.

— Chiquito, de Juan Nouguès, à l'Opéra-Comique de Paris, GM 55, 45.

— L'or du Rhin de Richard Wagner, à l'Opéra de Paris et ses origines dans la légende où l'histoire, GM 55, 46.

Debay, Victor. «Chiquito», de Nouguès, à l'Opéra-Comique, CMu 12, 22.

Diosy, Bela. Moderne Musik. Glossen zu Richard Strauß' »Elektra«, Neues Pester Journal, Budapest, 10. April 1909.

Diot, Albert. Charles Bordes, CMu 12, 22.

Drechsel, Gustav. »Dem Talente offene Bahn«. Ein Beitrag zur Reformfrage des »A.D.M.«, S 67, 45.

Droste, C. Ludwig Spohr, BW 12, 2.

Dubu, Georges. De Richard Wagner à Theodor Uhlig (Briefe), Le Figaro, Paris, 13. März 1909.

eb. Das musikdramatische Problem, Die Post, Berlin, 28. Februar 1909.

Ebert, Alfred. Einige Bemerkungen zu dem Briefe Beethoven's an den Fürsten Galitzin vom 13. Dezember 1823, Mk 9, 4.

Eisenmann, Alex. Ludwig Spohr. Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage, NMZ 31, 3.

es. Ludwig Spohr u. die moderne Musik, Leipziger Volkszeitung, 1909, Nr. 244.

Estournelles de Constant, Jean d'. Beethoven, Le Figaro, Paris, 17. April 1909.

Fentsch, Willy. Daniel Friedrich Eduard Wilsing. Zu seinem 100. Geburtstag, Mk 9, 3. RMZ 10, 43.

Flatau, Theodor S. Über einen neuen Apparat zur Messung der Stimmstärke (Stimmstärkemesser von Flatau und Wethlo), Sti 4, 2.

Freiesleben, Gerhard. Das Urheberrecht an Briefen, NMZ 31, 3.

Funtek, Leo. Beiträge zum Studium u. zur Darstellung Bruckner'scher Sinfonien, Mk 9, 3.

Gasperini, Guido. Brevi notizie su un periodo poco noto della vita di Nicolò Paganini, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 6/7.

Gautier, Judith. En attendant l'Or du Rhin, MM 21, 21.

Gerhard, C. Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Skizze zu seinem 150. Geburtstag, d. 10. Nov.), AMZ 36, 45.

Göhler, Georg. Die Zukunft der musikalischen Kultur, Frankfurter Zeitung, 16. April 1909.

Grew, Sidney. A difference between music and literature, MMR 39, 467.

Hadden, J. Cuthbert. Humour in music, MO 32, 385.

Hentrich, Konrad. Das deutsche Volkslied, Kölnische Volkszeitung v. 10. Juni 1909.

Heß, Ludwig. Bühne oder Konzertsaal? (Einiges über sein Mysterienspiel »Ariadne«), RMZ 10, 43.

Heuberger, Rich. Eine ungedruckte Fassung von Schubert's »Pilgrim«, Me 1, 3.

Heuß, Alfred. Die Leipziger Opernsaison 1908/1909, Leipziger Kalender für 1910.

— Bach's Hohe Messe. Im »Programmbuch« zum 1. Konzert des Leipziger Bachvereins.

— Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme, ZIMG 11, 2.

Hoebel, E. Louis Spohr, MWB 40, 30.

Huré, Jean. Mélodies par Paul Dupin, MM 21, 21.

Isolani, Eugen. Richard Wagner's erste Frau. Zu ihrem 100. Geburtstage, Berliner Börsen-Courier vom 5. Sept. 1909.

Istel, Edgar. Nochmals: »Reformvorschläge für den Allgemeinen Deutschen Musikverein«, S 67, 44.

Jean-Aubry, G. J. Joachim Nin, GM 55, 45.

K., L. Reminiszenzen an Johann Strauß Zu seinem zehnten Todestage, Pester Lloyd, 3. Juni 1909.

Kahle, A. W. J. Julius Ruthardt †, MSal 1, 22.

Kahrig, Felix. Zur Reform des Gesangunterrichts in der Elementarklasse, Sti 4, 2.

Kaiser, Georg. Ein unbekannter Brief Weber's an Ignaz Franz Castelli. Eingeleitet und mitgeteilt, Me 1, 3.

Kamienski, Lucian. Der neue Direktor der Berliner Hochschule für Musik (Kretzschmar), Königsberger Allgemeine Zeitung vom 28. Aug. 1909.

Koeckert, Gustave. De l'interprétation, VM 3, 4.

Kohut, Adolph. Karl Gottlieb Reissiger. Zu seinem 50. Todestag, am 7. Novbr. 1909, NMZ 31, 4.

König, A. Volkslieder aus Reichenbergs Umgebung, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 1.

Krause, Emil. Kurzgefaßter Entwicklungsgang und Darstellung der religiösen Vokalmusik in Dänemark, Skandinavien und Finnland, MWB 40, 34.

Kruse, Georg Rich. Albert Lortzing u. Robert Blum. Zu Lortzing's Geburtstag (23. Okt.), Leipziger Volkszeitung, 1909, Nr. 245.

Laser, Artur. Interessante Neuerungen im Klavierbau. I. Die Bogen-Klaviatur, NMZ 31, 4.

Lasker-Schüler. Emmy Destinn, Das Theater, Berlin, 1, 2.

Lattmann, Wilh. Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises der Musiklehrer von der Regierung verlangen? KL 32, 22 f.

Leichtentritt, Hugo. Die Königl. Hochschule für Musik und ihr neuer Direktor (Kretzschmar). Berliner Börsen-Courier, 3. Oktober 1909. MWB 40, 31.

Lenormand, René. La musique à Val d'Illiers (Extrait du Monde musical, Paris), VM 3, 3.

Leonard, Florence. Breithaupt and the »Natural Piano Technic«, Mus 14, 11.

Löbmann, Hugo. Hugo Riemann als Reformator der Harmonielehre, SH 1, 43.

Loman, A. D. jr. Een Muziekonderwijsquaestie, Cae 66, 11.

Lubowski, M. Zum Aufsatz von Dr. M. Burkhardt »Die Berliner Konzertsintflut« und zum Aufsatz von Prof. William Wolf »Noch einmal ‚Interne Kritik in den Musiksalons'«, MSal 1, 22.

M. Antike Musikbauten, Frankfurter Zeitung, 11. Sept. 1909.

M., W. Die Oper in Weimar unter Goethe's Leitung, SMZ 49, 28.

Macdougall, H. C. Dudley Buck, Mus 14, 11.

Maguire, Helena. How to give the »Peer Gynt« music with the poem, Mus 14, 11.

Mangeot, A. Jean d'Udine et l'école française de Gymnastique Rythmique, MM 21, 20.
— »Chiquito« (musique de Nouguès) à l'Opéra-Comique, MM 21, 21.
Mangot, Th. Les bases naturelles de la musique et l'origine de la tonalité, MM 21, 20f.
— La base de la musique n'est pas la quinte mais la quarte, MM 21, 19.
Marschner, Karl Wilh. Richard Wagner als Sprachkritiker, Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt, 1. Nov. 1909.
Marsop, Paul. Von der Münchner Musikal. Volksbibliothek (Vierter Jahresbericht), MWB 40, 33.
— Das Musikdrama der Gegenwart. Offener Brief an Paul Bekker, AMZ 36, 44.
Martell, Paul. Das Liszt-Museum in Weimar, MWB 40, 30.
McNaught, W. G. The Musical League of Great Britain and Ireland, ZIMG 11, 2.
Mojsisovics, Roderich von. Versuchsweise Grundzüge einer musikalischen Stillehre, AMZ 36, 46.
Mulder, Jan. Mijn maaltijd met muziek, WvM 16, 45.
Müller-Hartmann, Rob. »Izeyl« von Eugen d'Albert. (Bespr. der Uraufff. in Hamburg), AMZ 36, 46.
Neufeldt, Ernst. »Die singende Muse an der Pleiße« (Bespr. von Bd. 35 und 36 der »Denkmäler deutscher Tonkunst«), S 67, 46.
Niecks, Frederick. A sketch of the history of orchestration, MMR 39, 467f.
Niemann, Walter. Hausmusik u. Konzertbesuch, Daheim, 2. Okt. 1909.
— Edward MacDowell, Der Türmer, 12, 2.
— Louis Spohr. (Gestorben am 22. Okt. 1859), Frankfurter Zeitg., 1909, Nr. 293.
Nolthenius, H. Georg Henschel, WvM 16, 46.
Ott, K. Le »Ingressae« della liturgia ambrosiana, RG 8, 9/10.
Ourand, Guy A. Important dates in political and musical history, Mus 14, 11f.
Parker, D. C. Nietzsche as musical critic, MMR 39, 467.
Paul, E. Robert Kothe's Schülerabende. MSS 4, 8.
— Paul Flemming-Feier (in Hartenstein), MSS 4, 8.
Pelicelli, Nestore. La nuova Sala dei Concerti a Parma, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 6/7.
Pougin, Arthur. Die Instrumente von Joseph Guarnerius del Gesu. (Deutsche Übersetzung nach einer im M veröffentlichten Artikelserie), ZfI 30, 5.
Prümers, Adolf. Lortzingbriefe aus Gera, MWB 40, 33.
Puttmann, Max. Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bach'scher Werke, Mk 9, 3.
— Der Kapellmeister Friedrichs d. Großen (Karl Heinrich Graun), Allgemeiner Anzeiger für Stadt und Kreis Erfurt vom 8. Aug. 1909
Raabe, Peter. William Ratcliff. Musikdrama von Cornelis Dopper (Bespr. d. Urauff. in Weimar am 19. Okt. 1909), AMZ 36, 44.
Reinecke, K. Persönliche Erinnerungen an Joseph Joachim, Deutsche Revue, Stuttgart, 34. Jahrg., Okt. 1909.
Riego, Teresa Del. The Interpretation of Songs, Mus 14, 11.
Riemann, Hugo. Johannes Brahms und die Theorie der Musik. Ein paar kleine Erinnerungen, RMZ 10, 44.
Ritter, Egon. Dr. Alfred von Bary als Wagnersänger, MWB 40, 32.
Ritter, William. Anton Bruckner, CMu 12, 22.
Rolland, Romain. Paul Dupin, MM 21, 21.
Rudder, May de. Pour la propagation de Bach, GM 55, 43.
S. XXII. deutscher evangelischer Kirchengesangvereinstag in Dessau, MWB 40, 31f.
Sablayrolles, M. Une notation numatique intéressante, RG 8, 9/10.
Sanden-Tussainen, K. v. Wie retten wir unsere alten Volkslieder? Die Grenzboten, Leipzig, 68, 41.
Schlesinger, Stanisl. »Ariadne« von Ludwig Heß (Bespr. der Urauff. zu Straßburg i. Els.). MWB 40, 34.
Schmidkunz, Hans. Übertreiben (beim Charakterisieren in der Musik). BfHK 14, 1.
Schmitz, E. Louis Spohr. Zu s. 50. Todestag, Hochland, München, 7, 1.
Schulte, O. Das Volkslied in Oberhessen, Giessener Anzeiger, 11.—20. März 1909.
Schütz, Rud. Der Unterricht in Harmonielehre an Seminaren, MSS 4, 8.
Schwartz, Heinr. Franz Liszt: Dritte Konzertetude in Des (Erläuterung), NMZ 31, 4.
Seidl, Arthur. Zur Propädeutik der Musik, Me 1, 3.
Servières, Georges. La première adaptation française de la «Zauberflöte» (à l'Opéra-Comique), MSal 1, 21.
Shirlaw, Matthew. J. P. Rameau on the true principles of vocal culture, MMR 39, 467.
Simon, James. B-A-C-H, Mk 9, 4.
Smend, Julius. Zur Pflege von Volks-

und Kunstgesang in Stadt und Land, MSfG 14, 11.

Somborn, Carl. Merkwürdiger Fall. (Auszug aus d. Aufsatz »Pentimento salutare« von Eugenio Checchi im »Fanfulla della Domenica« vom 26. Sept. 1909 über die »Lohengrin«-Aufführung, 1871, in Bologna), MWB 40, 32.

Sonneck, O. G. How to use a music library, Mus 14, 11.

— The Haydn Centenary Festival at Vienna — Retrospective impressions, NMR 8, 96.

Spanuth, Aug. Von der Technik und vom Schwitzen, S 67, 44.

— Eugen d'Albert's »Izeyl«. (Bespr. der Urauff. in Hamburg), S 67, 45.

— »William Ratcliff«, Musikdrama von Cornelis Dopper. (Bespr. der Urauff. in Weimar), S 67, 43.

Spectator. Il Convegno dei Musicologi in Roma, CM 13, 10.

Spelthahn, Heinr. Exotische Musik, Allgemeine Zeitung (Beilage), München, 18. März 09.

Spitta, Friedr. Die ungarischen Königslieder. Ein Blatt aus der hymnologischen Geschichte der Reformationszeit, MSfG 14, 11.

Stanzel, Karl. Josef Haydn, Freie Schlesische Presse, Troppau, 30. Mai 1909.

Steinitzer, Max. Beethoven in der Schweiz. Eine Glosse, AMZ 36, 47.

Storck, Karl. Musikalische Herzenswünsche, Der Türmer, Okt. 1909, KL 32, 21f.

— Italien, das Land der Musik!? AMZ 36, 47f.

Suñol, Gregoria M. La práctica por la teoría, MSH 3, 3.

Tann-Bergler, Ottokar. Musik-Schwachsinn, Neues Wiener Journal vom 11. April 1909.

Taylor, David C. The art of beautiful song, NMR 8, 96.

Thies, Wilhelm. Die Dorfmusikanten, Deutsche Tageszeitg., Berlin, 21. April 1909.

Thompson, Herbert. An Old and a New Festival (1. The Birmingham Musical Festival. 2. The Newcastle Musical Festival), ZIMG 11, 2.

Tiersot, Julien. Charles Bordes, GM 55, 46.

Udine, Jean d'. E. Jaques Dalcroze, MM 21, 20.

Unger, Max. Von Mendelssohn-Bartholdy's Beziehungen zu England. Fünf englische Briefe des Meisters, mitgeteilt, ins Deutsche übersetzt und besprochen, BfHK 14, 2f.

Untersteiner, A. La musica monodica antica da camera, MA 43, 46.

Vale, G. Una epistola farcita per la festa della Dedicazione della Chiesa, GR 8, 9/10.

Volkmann, Hans. Alfred Chr. Kalischer †, Mk 9, 3.

Vuillermoz, Emile. La Schola et le Conservatoire, Le Mercure de France, 16. septembre 1909. MM 21, 19.

Wagner. Aus Richard Wagner's Briefen an Freunde und Zeitgenossen, Mk 9, 4.

Weber-Robine, Friedr. Die Trompete im Lichte des Fortschritts, DMMZ 31, 46f.

Wellesz, Egon. Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden, ZIMG 11, 2.

Wellmer, Aug. Rezitation und Deklamation. (Melodrama.) Eine kunstästhetische Studie, BfHK 14, 2.

Werner, Hildegard. The Newcastle Musical Festival, MN 37, 974.

Wolf, William. Noch einmal »Interne Kritik in den Musiksalons«, MSal 1, 22.

Zielinski, Jaroslaw de. Theoretical knowledge applied to practice, Mus 14, 11.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Mitteilungen Nr. 98, November 1909. Daraus: Berichte über die Ausgabe der Werke Victoria's (P. Pedrell; H. Bäuerle), J. Obrecht's (J. Wolf), über den 7. Bd. der Denkmäler d. Tonk. i. Bayern: Ausgew. Werke, I. Tl. v. Gregor Aichinger (Th. Kroyer), über den Catalogue of the Allen A. Brown Collection of Music (Boston), den Catalogue of printed Music in the library of the R. College of Music, London (W. Barclay Squire), An Illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition, The Kings Music (1460—1700) (H. C. de Lafontaine), ferner über Cinquante chants populaires recueillis dans la Haute-Normandie (E. Moulle u. M. Dounay), über das niederländische Lied der Vergangenheit (Fl. van Duyse).

K. W. Hiersemann, Leipzig, Königsstr. 29. Katalog 372. Kulturgeschichte. (1060 Nummern).

L. Liepmannssohn, Berlin S.W. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 172 (zum großen Teil aus der Sammlung James E. Matthew's, London). Allgemeine Musikbibliographie, Musik-Kataloge, Allgem. Musikgeschichte, die Oper, Musik- u. Operngeschichte einzelner Städte u. Provinzen (1794 Nr.).

M. Ölsner, Leipzig. Musik-Antiquariats-Katalog 45.

Reeves' Catalogue of Music and Musical Literature. Part 22, 1909. London WC. 83, Charing Cross Road.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Musikalien-Verzeichnis Nr. 350.

Erwiderung.

Herrn Dr. Carl Mennicke bin ich für die anerkennenden Worte über meine kritische Ausgabe von Weber's Schriften (im Oktoberheft der Zeitschrift) und für mehrere berichtigende bzw. ergänzende Mitteilungen sehr dankbar; sein in der Hauptsache zustimmendes Urteil ist mir um so wertvoller, als M. selbst eine Sammlung Weber'scher Schriften geplant hatte. Einige seiner Beanstandungen kann ich jedoch nicht anerkennen, so vor allem nicht den, übrigens auch im neuesten Riemann-Musiklexikon mir (wohl ebenfalls von Mennicke) gemachten Vorwurf auf mir sitzen lassen, daß meine Ausgabe unvollständig sei.

Ich gebe zu, daß man über die Bedeutung der Programme zum Konzertstück op. 79 und zur Aufforderung zum Tanz, wie der Berichtigung des Chezy'schen Szenariums zur Euryanthe verschiedener Ansicht sein kann. Was mich abhielt, diese und die beiden anderen von M. als literarische Dokumente bezeichneten Stücke aufzunehmen, war zunächst der Umstand, daß Weber keines dieser Stücke für die Öffentlichkeit bestimmt hat, somit also keines mit Notwendigkeit unter die eigentlichen Schriften aufzunehmen war, und bei den beiden Programmen jener, daß die stilistische Fassung überhaupt nicht von Weber herrührt. Das Programm zum Konzertstück schrieb Benedikt, das zur Aufforderung zum Tanz Weber's Gattin Caroline auf; mit Rochlitz hat Weber wegen seiner Programmidee korrespondiert, damals aber ausgesprochen, daß er alle betitelten Tonbilder sehr hasse, und in der Folge hat er wohl der Gattin und dem Schüler die programmatische Idee zum besseren Verständnisse im besonderen Falle mitgeteilt, aber keineswegs es für geraten gehalten, der Partitur usw. etwa eine die Idee aussprechende Erläuterung vorzudrucken.

M. rügt ferner, daß ich die »Mörike-Aphorismen und das Colloquium mit Lobe« nicht aufgenommen habe. Diese Rüge finde ich sonderbar; was nämlich für in dieser Sache nicht speziell orientierte Leute geheimnisvoll mit den obengenannten Mennicke'schen Worten gemeint ist, sind die »Maximen beim Musikunterricht. Mit eingestreuten [!], bis jetzt noch ungedruckten Gedanken [!] C. M. v. Webers, herausgegeben von dessen Schüler Carl Mörike. Stuttgart 1848« — in welchem Schriftchen ein paar der vom Herausgeber stilistisch geformten Grundsätze durch Sternchen als weberisch bezeichnet sind — und die in den »Fliegenden Blättern für Musik« 1853 von Lobe veröffentlichten zwei »Gespräche mit C. M. v. Weber«, beide lange nach Weber's Tode niedergeschrieben. Und diese Stücke sollte ich im Ernst in Weber's Schriften aufnehmen?

Was nun »den berühmten Wiener Bericht mit der abfälligen Besprechung der Eroica« anlangt, an dessen »Berühmtheit« ich übrigens nicht glaube — [hier ist nicht etwa jener wirklich berühmte, prächtige Instrumentenkongreß gemeint, der S. 462 f. meiner Ausgabe steht] —, so verweise ich den Ref. auf die von ihm wohl übersehene Bemerkung auf p. CXXIV meiner Einleitung und bitte ihn, sich zu gedulden, bis eine eben von mir beendete Arbeit vorliegt, in welcher bewiesen wird, daß die in Frage stehende Besprechung nicht von Weber herrührt.

M. nennt es einen »starken Lapsus«, daß ich im Aufsatz über Cherubini's »Wasserträger« ein Wort des Urdruckes veränderte; ich tat dies mit Absicht, da mir ein Druckfehler im ersten Drucke vorzuliegen schien. Die Sache verhält sich so: Weber bedauert die bei der Aufführung gemachten erheblichen Striche, im dritten Akte besonders die Weglassung der paar Worte der Pächterstochter: Ach, Antonio kommt noch nicht! . . »Die Schauspielerin«, so heißt es bei Weber weiter, »die diese Rolle gab, hätte, da sie doch einiges sang, wohl diese Kleinigkeit, die es auf der Szene nicht ist, auch noch singen können«. Im Urdruck steht freilich wenig statt einiges; da aber Max M. v. Weber aus der Handschrift des Vaters ebenfalls einiges las, das übrigens hier logisch richtiger ist wie wenig, so habe ich diese Korrektur des Urdruckes vorgenommen.

Heißt es bei Mennicke, es sei zu wünschen, daß ich die auf meine »Geschichte der literarischen Arbeiten Weber's« verwandte Sorgfalt auch bei einer neuen Auflage dem Register zukommen lassen möge, es sei ein Namenregister — so scheint M. damit sagen zu wollen, ein jedes Namenregister sei a priori ein un-

sorgfältiges Register. Es ist nicht richtig, daß meine Anmerkungen sich auf das Biographische beschränken, und es tut mir leid, daß M.'s Bemerkung mich zwingt, selbst auf die Anmerkung E. T. A. Hoffmann beispielsweise hinzuweisen, die einiges selbst den Hoffmannspezialisten wohl bis dahin Unbekannte zur Geschichte der »Undine« bringt. Die Anmerkungen Capeller und Neuner habe ich so kurz gefaßt, weil diese Männer niemand mehr interessieren; ich glaube nicht, daß jemand deswegen »gezwungen ist, bei Eitner nachzuschlagen«.

Leipzig. **Georg Kaiser.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Leipzig.

Am 19. November fand die erste, sehr zahlreich besuchte Monatsversammlung dieses Winters statt und brachte im ersten Teile des Programmes selten gehörte Kanons von Fornsete (?) (Sommerkanon, 13. Jahrh.), Rezon (Rondelet, 15. Jahrh.), Naumann, Mozart, van Beethoven, Weber, Brahms, C. Reinecke (Weihnachtskanonduett, das wiederholt werden mußte), Berger, Ansorge, Frey, Stephani, Weweler und Fried, ausgeführt teils im Chor, teils solo, teils mit, teils ohne Begleitung von einem unter der Leitung des Mitgliedes der IMG. Frl. Bauermeister stehenden Chore. Die Texte wurden durch Frl. Rothe rezitiert resp. übersetzt.

Im zweiten Teile referierte der Vorsitzende der Ortsgruppe Herr Prof. Dr. A. Prüfer über die durch Hugo Leichtentritt besorgte Neuausgabe der Musikgeschichte von Ambros. Nach einigen Bemerkungen über den Herausgeber und die Art der Neuausgabe — Beibehaltung des alten Textes, Erweiterungen, Neugestaltungen — kommt Ref. auf die Ausführungen von E. Wellesz in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift zu sprechen (s. d.), ihnen ausschlaggebende Bedeutung vorläufig noch nicht zumessend. Sodann findet das von L. neugeschaffene Kapitel »Oper und Monodie« besondere Beachtung und die »Vorgeschichte der Oper« (s. d. bei Ambros-Leichtentritt) längere Besprechung.

Allen Darbietenden dankte das Auditorium durch lebhaften Beifall.

G. Borchers.

Neue Mitglieder.

Geo Arnold, Violinist-Compositeur, Brüssel, 62 rue de la Station Uccle.
Alexander Béon, Direktor des Hauses Erard, Brüssel.
P. Bergmans, Gent (Belgien), 49 rue de la Forge.
A. L. Birnstingl, Esq., 5 Pembroke Gardens, Kensington, London W.
Mr. le Baron **Buffin,** Brüssel, 17 rue Caroly.
Dr. **H. Walford Davies,** 21 Fawley Road, West Hampstead, London N.W.
Jérome Dornstetter, Kaplan, Westhausen bei Benfeld (Elsaß).
Rev. **J. M. Duncan,** The Clergy House, Chesterfield.
Dr. **Dwelshauvers,** Brüssel, 23 Rue St.-Pieres, Liège.
Miss **B. Horne,** St. Andrew's House, 31A Mortimer Street, London W.
René Lyr, Boitsfort bei Brüssel.
R. Marchal, Brüssel, rue des Confédérés.
Mlle. **May de Rudder,** Brüssel, 12 rue Verhaes.
Joachim Schade, Frankenthal (Pfalz), Bahnhofstraße 58.
Dr. **Hans Schmoller,** Berlin N.W. 21, Bundesratufer 10.
Dr. **J. A. Stellfeld,** Advokat, Antwerpen, 1 rue Léopold.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Frank Davidson, Buffalo (N.Y.), jetzt: 17 West Utica Street.
Dr. phil. **Benno Hirzel,** München, Jägerstraße 10 II.
Dr. **Otto Kinkeldey,** Berlin, jetzt Breslau, Arndtstraße 3 II.

Ausgegeben Anfang Dezember 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

"The Wasps" of Aristophanes at Cambridge.

It is six years since the Cambridge performance of "The Birds" was noticed in these pages. On that occasion I took the opportunity of giving a short sketch of Cambridge Greek Plays and their musical settings (V, 121, Dec. 1903). Two more plays have been acted since that date; in 1906 "The Eumenides" of Aeschylus was revived with the music composed for it by Stanford in 1885, and this year has seen the revival of "The Wasps", a revival which practically counts as a first production, since entirely new music was written for it by Ralph Vaughan Williams.

Of the younger generation of British composers Vaughan Williams is certainly the most remarkable. The tendency of most young composers is to fall into one on other of two well-defined groups, the academics and the modernists. Vaughan Williams belongs to both, and consequently to neither. He received his early training partly in London under Stanford, and largely in Cambridge under Charles Wood, a musician who seems voluntarily to have abandoned a promising career as a composer for the less grateful task of teaching counterpoint. This has caused his name to be little known outside his particular sphere of activity, but those who have benefited by his training know that he is one of those very few really great teachers who can make their pupils see that the *res severa* is the only *verum gaudium*. Building on such foundations as these, and continuing his musical studies for a time under Max Bruch, Vaughan Williams might have developed into the driest of "academics". But two other influences have gone to mould his style. He has always been in the forefront of the recent movement for the collection and comparative study of national folksong, and in the last few years he has made a special study of modern French tendencies. Such heterogeneous elements might well go to form a style or want of style to which the word "eclectic" is sometimes applied as the most charitable epithet available; but fortunately Vaughan Williams has a strong personality of his own, which welds his materials together and forges out of them a real musical individuality.

The music to "The Wasps" is the largest work that he has yet produced, even deducting the moments of pure foolery which a comedy of Aristophanes inevitably demands. Uncompromisingly modern in style, it naturally met with some misunderstanding and opposition. The musical undergraduate of the present day, however, is on the average a good deal more intelligent than those of ten years ago, thanks to the great development of musical studies in English public schools,

and nowhere did the composer find quicker appreciation of his work than among the members of the chorus. Of the adverse critics the majority were naturally frightened by harmonies which did not remind them of Brahms; on the other hand a very small and ultra-advanced party told us that if the music was meant to be in the style of Debussy and Ravel it was a very poor imitation. The obvious answer was that it did not attempt to be an imitation of any style, but the natural expression of the composer's personality.

It must be remembered that a composer who writes music for a Cambridge Greek Play is hampered by the narrow limits imposed by financial considerations. Parry was allowed a band of twenty-six players for "Agamemnon"; for "The Wasps" Vaughan Williams had only twenty-two, excluding two performers on "kitchen instruments" which were employed with ingenious effect in the farcical scenes. The chorus numbered nineteen, and not all of them were both vocally and intellectually equal to the exigencies of their composer and librettist. They worked hard, however, and did not spare themselves; and the remarkable musicianship of some of them raised the average to a very high standard. The problem of the orchestra presents more serious difficulties. To increase its size would be hardly desirable, were it financially admissible; for the Cambridge theatre is a small one, and the *fortissimo* of two dozen good players is quite strong enough for the building. Modern orchestration, however (and Vaughan Williams' orchestration sounded very modern indeed after the Parry of 1883 and the Stanford of 1885, perfect as each was in his style), while attaining exquisite effects of pale colour from strings and wood-wind, depends greatly on the brass instruments for a solid core in the middle of the harmony; consequently with a *Siegfried-Idyll* band a composer is often forced to make an unwilling choice between modern colour rendered ineffective by deficient sonority and a texture more well-knit but old-fashioned in effect. It is not that modern music imperatively demands a large orchestra under all circumstances. The modern French school indeed has brought a welcome reaction against the exaggerated sonority of the Richard Strauss party. But the theatre imposes its own conditions. A string quartet, a concert-piece for small orchestra may touch the innermost depths of emotion without using more than a minimum of physiological stimulation; but when tragedy makes its appeal to other senses besides the musical ear, it is impossible to set Aeschylus in the water-colour scheme appropriate enough to Maeterlinck. Stanford and Parry in their later Greek Plays solved an old problem; Vaughan Williams has proposed a new one for solution.

The tendency of our Greek Plays has always been to become more and more operatic or at least melodramatic (in the German sense). I still maintain that the further this tendency is carried the closer we shall get to the spirit of the Greek Tragedians. For some years a few Cambridge scholars and musicians had hoped that we might at some future time see a Greek tragedy staged under the direction of Walter Headlam, with music composed under his supervision on the lines which he had laid down in his theory of Greek Lyric Metre (Journal of Hellenic Studies, 1902). This method of interpreting Greek lyric poetry, further illustrated in his "Book of Greek Verse" (Cambridge 1907), was not only the most illuminating contribution of recent times to the study of Greek music, but pointed out the way in which modern musicians with all the resources of the present day might continue by their interpretations to make Greek poetry a living thing to future generations. Headlam's untimely and sudden death in the summer of 1908 deprived Cambridge of her most brilliant classical scholar, and it seems that among his pupils none has yet developed that rare combination of musical sensibility and classical erudition which would be essential to the carrying on of his researches in this field.

But even if we are obliged regretfully to continue on our old lines, there is still a wide scope for development. In my former article I mentioned Parry's valuable use of *Melodram* in "The Birds", and Vaughan Williams has proceeded

further in the same direction. Not however in the *Parabasis* which is always the outstanding feature of an Aristophanic comedy. In "The Birds" the *Parabasis* was given to a soloist, partly singing, partly declaiming; in "The Wasps" it was set chorally throughout, with the exception of a few bars of solo. The result was a great symphonic movement lasting twenty minutes without interruption, and it was in this number that Vaughan Williams showed his greatest strength. No mere effects of "atmosphere" could have sustained the interest of this great choral description of the battle of Marathon, no mere adaptations of folksong material could have sufficed for the deep and varied emotions expressed by the poet; here we saw the real and essential Vaughan Williams, firmly rooted in his classical training and thus the better able to employ his modern effects of harmony and melody with a ruthless certainty of aim. The numerous passages of music accompanying action or declamation would have been more effective if the stage-managers had understood them in an operatic sense, and had instructed the actors how to interpret them; the actors' natural instincts were in some cases intelligent, but it was unfair to expect them to act or speak to music without proper training. If 1912 brings the production of a tragedy with an extended employment of musical declamation it is to be hoped that more careful attention will be paid to this by those in authority.

The majority of the audience seem to prefer a comedy; the fact is that not so many people will go to the theatre to see their friends as Agamemnon or Iphigenia as will go to see them as dogs and cheese-graters, wasps or flamingoes. Horse-play is always amusing even to those who do not know Greek, so that comedy is generally counted upon to repair the financial losses of tragedy. There are others however who feel that whereas comedy may appeal to the ultra-learned and the ultra-ignorant, there is a large number of intermediate intelligence who even if they do not know much Greek are at any rate keenly susceptible to poetry, especially when set to noble music and illustrated by a stage picture directed by the hand of a genuine artist. In such a case we may enter the theatre with a sense of worship even if the gods of Greece are to us no more than names and it is in this occasional opportunity for a week's devotion to the religion of beauty that a Cambridge Greek Play might have an inestimable moral and aesthetic value. In the recent production of "The Wasps" the sense of beauty was conspicuous by its absence, except in the music, which indeed went far to make up for all deficiencies; but it was this sense of beauty which animated the productions of "Ajax" and "The Eumenides" in 1885, and to some extent "The Birds" in 1903. It is to be hoped that it is not permanently extinct among us and that if Vaughan Williams ever writes music for another Greek Play we may give him a more worthy interpretation.

Cambridge. **Edward J. Dent.**

Beethoven's Mödlinger Tänze.

Der Herausgeber, H. Riemann, hat seinen Fund an dieser und anderer Stelle bereits eingehend beschrieben, und ihn mit überzeugenden Nachweisen biographischer, stilistisch-vergleichender, sowie ästhetisch-kritischer Art legitimiert, so daß durch sie die Wahrscheinlichkeit, Beethoven habe diese Tänze komponiert, dem zur Gewißheit werden wird, welcher auch aus dem Eindrucke dieser Musik auf den Meister als Autor schließen zu müssen glaubt. Die Frage, ob ein neu aufgefundenes Werk Beethoven zuzusprechen ist, hat gewiß hohes Interesse auch für jeden Musikfreund. Sie ist aber vorwiegend philologischer Art, und bedeutsamer noch sowie an erster Stelle stehend erscheint mir die nach dem künstlerischen Wert des Fundes ganz ohne Berücksichtigung der Frage nach dem Autor. Hier ist es ausgeschlossen, anderen etwas beweisen zu wollen. Riemann selbst schloß seinerzeit rein aus dem ästhetischen Eindrucke, den ihm diese Tänze machten, auf Beet-

hoven. Auch ich gewann den Eindruck aus der Musik, daß sie nur von einem Meister ersten Ranges stammen könne, und da die von Riemann beigebrachten Angaben Schindler's über ein verloren gegangenes Tanzopus Beethoven's aus dem Jahre 1819 sich gut auf das vorliegende Werk anwenden lassen, und der Stil der Tänze überall am ehesten auf Beethoven hinweist, so bin ich mit Riemann der Überzeugung, ein Werk des Meisters, und zwar die 1819 in Mödling geschriebenen Tänze vor mir zu haben.

Nur für diejenigen, welche diesen Schlußfolgerungen nicht widersprechen zu müssen glauben, wird ein Versuch von Interesse sein zur Charakteristik des Stiles dieser Tänze sie in Vergleich zu anderen Werken Beethoven's zu stellen. Soll sie der Meister geschrieben haben, so muß es schon aller Wahrscheinlichkeit nach eben im Jahre 1819 geschehen sein. Sie würden also in die Zeit seines reifsten Schaffens fallen, welches durch so markante, nicht zu überhörende Eigenarten der Erfindung wie der Satztechnik charakterisiert wird, daß man annehmen darf, dieses gewisse Etwas, wie es nur von dem Geiste des späten Beethoven's ausgeht, auch in den vorliegenden Tänzen, die zwischen den Arbeiten an der Missa solemnis entstanden, zu verspüren. Daß sich der Altersstil Beethoven's selbst in den kleinsten Werken ausprägt, erkennt man deutlich bei einem Vergleich der Bagatellen op. 33 (erschienen 1803) mit denen aus op. 119, die bestimmt erst um das Jahr 1820 entstanden (Nr. 1, 6—11) oder doch ihre letzte Ausprägung erhielten (Nr. 2—5) und dem opus 126 vom Jahre 1823/24. In op. 119 finden sich auch Tanzstücke (so Nr. 3 *à l'allemande* und Nr. 9, 10, ein Schnellwalzer mit angehängter Schlußstretta in geradem Takte, die sich besonders zum Vergleich mit den Mödlinger Tänzen eignen, wie auch zwei einzeln erschienene Walzer aus später Zeit (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 303 u. 304).

Im allgemeinen nun möchte ich sagen, daß in dem frühen Werke (op. 33) mehr ein zeichnerischer Stil herrscht, d. h. eine Art der Fügung von Motiven und Perioden, bei der sich die einzelnen konstruktiven Elemente klar wie durch Fugen voneinander getrennt abheben. In den Jahren gereifter Meisterschaft scheint mir dagegen Beethoven dahin zu streben, solche Fugen mehr und mehr zu verdecken. Die Glieder greifen enger ineinander, es treten gehäuft Motivverschränkungen auf. Vor allem die typischste der Beethovenschen rhythmischen Bildungen, die weit überhängende weibliche Endung findet sich oft. Als Ausdrucksmittel für große ausdrucksvolle Gebärden steht sie gerade dem späten Beethoven in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit zu Gebote. — Indem sie rhythmische Sonderschwerpunkte schafft, arbeitet sie in erster Linie dem starren, allzu aufdringlich vernehmbaren Gleichmaße der Zählzeiteneinsätze entgegen, welches wohl für eine, volksmäßigem Empfinden entgegenkommende Musik wohl am Platze ist. Jede aus einem differenzierten Empfindungsleben geborene Kunst meidet es aber, wie ja auch jeder Vortrag, der mehr bezweckt, als die Beine von Tänzern oder Marschierenden im Takte zu halten, vom rubato, agogischen Abweichungen reichlich Gebrauch macht. Fernere analoge Mittel, wie Zählzeitenumdeutungen, Auslassungen rhythmischer Werte kann man in op. 119 und 126 zahlreich nachweisen, während sie dem op. 33 als wesentliche Ausdrucksmittel fremd sind. Im Totalaufbaue weicht das streng gleichgliedrige Schema oft einer weichen gelösten Gruppierung der Perioden. Es tritt an Stelle des Abzirkelns ein scheinbar ungefähres — aber von sicherstem künstlerischen Instinkte geleitetes Abwägen der Massen gegeneinander. Es ist dies wohl der Beginn jener

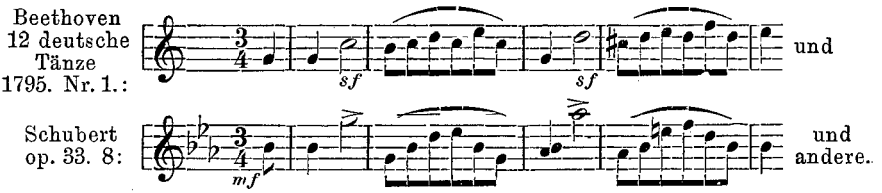
Erscheinung in der Entwicklung der Formen, daß das Streben nach asymmetrischen Wirkungen mehr und mehr in den Vordergrund tritt. Hier dient es dem Zwecke, den Eindruck des Improvisierten, gelegentlichen Einfalles zu erwecken, der solchen Kleinigkeiten vorteilhaft zu Gesicht steht.

Stilistische Wendungen, wie ich sie hier im Hinblick auf die späten Bagatellen andeutete, lassen unsere Tänze aber vermissen. Sie waren eben für Gebrauchszwecke geschrieben, bestimmt im Gasthause zur Belustigung gespielt zu werden. Es verbot sich also streng, irgend etwas in diese Weisen hineinzutragen, was ihrem tanzliedartigen Charakter unzuträglich sein mußte. Und so schrieb denn Beethoven — mitten im Schaffen an ernstesten und eigenartigsten Werken eine Gebrauchsmusik, wie sie eben nur ein ganz großer Künstler schreiben kann, schlicht, innig, natürlich in der Erfindung, und bewundernswert kunstvoll im Satze. Diese Eigenschaft aber, wie der Adel und die reservierte Note Beethoven'schen Fühlens werden wohl bewirkt haben, daß man im Wirtshaus »zu den 3 Raben«. die Köpfe zu dieser Tanzmusik schüttelte. Es ist eben doch zwischen der Heiterkeit, wie sie aus diesen Tänzen spricht, und einem Vergnügtsein von Bürgersleuten eine unübersteigbare Schranke. Die typische Erfindungsart der Spätzeit Beethoven's zeigt also dieses Werk nicht. Es hebt sich im allgemeinen merklich ab von gleichzeitigen kleinen Tonsätzen wie die Bagatellen op. 119, trotz der von Riemann gezeigten kleinen Parallelen zwischen op. 119, 3 und Tanz 10, sowie 119, 7 und Tanz 5.

Am ehesten müßten sich noch verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den Tanzstücken aus op. 119, nämlich Nr. 3 à l'Allemande und Nr. 9 aufdecken lassen. Vergleicht man aber diese beiden Stücke mit der Mehrzahl unserer Tänze, so fällt bei jenen eine fast übergroße Einfachheit der Erfindung auf, die wohl auf künstlerischer Absicht beruht. Beethoven scheint dort Nachdruck auf eine gewisse Monotonie zu legen, wie um einen primitiven Eindruck hervorzubringen, er verwendet die volkstümlich bescheidenen Ausdrucksmittel stilisiert. Damit erzielt er ganz eigene Wirkungen, die von naivem Empfinden weit abliegen, ja sich bis zum grotesken steigern wie in op. 126, 4, wo im Trioteile das dumpfe Streichen der Bässe mit ermüdend eintönigen Melodiesten wie aus der Ferne hergeweht erklingt. In solchen (zahlreichen) Fällen scheint Beethoven nicht reizvolle Melodik und wohlklingende Harmonien zu erstreben, sondern lediglich auf charakterisierende Wirkungen hinzuarbeiten. Reflektiert und charakterisierend sind nun die meisten tanzartigen Stücke der späten Schaffenszeit. In den Mödlinger Tänzen scheint sich dagegen der Meister noch einmal ganz in den wahren Geist des Wiener Tanzes versenkt zu haben, so wie ihm das mit 50 Jahren noch gelingen wollte. Nur in Nr. 10 und 11 empfinde ich mehr den charakterisierenden Stil, und zwar in seltener Übereinstimmung mit einem Walzer für Klavier von 1825 (Supplementband der Gesamtausgabe Nr. 304). Der Umstand, daß Riemann die Nummern 10 und 11 in seiner ersten (Klavier-) Ausgabe der Tänze fortließ, läßt mich vermuten, daß auch er den Kontrast zwischen ihnen und den vorstehenden Stücken spürte. Wahrscheinlich sagten sie ihm nicht so zu, und in der Tat werden Liebhaber für den reflektierenden Beethoven weit seltener zu finden sein, als für den Meister, der sich ganz ungezwungen impulsiv gibt, wie in den Tänzen 1—9. Ich fasse die beiden Schlußnummern übrigens als lustigen, etwas geräuschvoll zu spielenden Kehraus auf, für die die Bezeichnungen des Herausgebers »Graziös« und »Ruhig« wohl nicht ganz zutreffen.

Die Vermutung von Lenz, die Mödlinger Tänze möchten eigen ausgeschaut haben, derart etwa, als hätte Beethoven die Tanztypen seiner Zeit so verändert, wie etwa Bach Allemanden und Sarabanden zu völlig neuen Charakterstücken umschuf, trifft also nicht zu. Eigenartig schauen sie aber trotz allem aus. Gegenüber den Bagatellen op. 119 und 126 und den Scherzi seiner späten Sonaten und Quartette erscheinen sie mir in einem ähnlichen Verhältnis, wie die achte Sinfonie neben der neunten. Man könnte sie als Jugenderinnerung des gereiften Mannes deuten. Die Redoutentänze von 1795 schrieb er, als er wohl selbst noch mittanzte, die Mödlinger Walzer schrieb ein stiller und ernster Mann, der sich aber noch ganz ein Empfinden für echte Fröhlichkeit bewahrt hat.

Als letzten und wichtigsten — freilich ganz auf subjektivem Empfinden ruhenden Grund, der mich auf Beethoven als Autor schließen läßt, hätte ich nur den anzuführen, daß von allen anderen Großmeistern jener Zeit keiner ein auch nur ungefähr gleiches Recht auf die Urheberschaft beanspruchen kann. — Von Weber hat Riemann bereits gesprochen. Zwischen den Tänzen Beethoven's von 1795 und Schubert's Walzern für Klavier lassen sich nun wohl verschiedene kleine Übereinstimmungen nachweisen, wie z. B. die folgende zwischen



Von solchen Parallelen aus möchte ich aber mehr auf gemeinsame Einflechtung von Modewendungen seitens beider Meister, als auf gegenseitige Beeinflussung schließen. Die Mödlinger Tänze vollends zeigen ein so eigenes Gesicht, daß sie mit denen Schubert's, die in der Faktur viel schlichter und in der Empfindung weicher sind, nicht die geringsten Vergleichspunkte bieten, so daß man selbst bei der Annahme, Schubert hätte in den Jahren seiner Meisterschaft noch Tänze für ein solches Ensemble geschrieben, ihn nicht in Frage ziehen kann. Es ist die unvergleichlich distinguierte Haltung im Tone, wie die meisterliche Instrumentierungskunst, welche immer wieder an Beethoven erinnert. Schon der Abstand zwischen diesem Werke und den frühen Tanzopera vor 1800 spricht allein dafür, daß nur der Künstler selber sich so übertreffen konnte. Man beachte ferner die Zeichensetzung. Wer anders als Beethoven geht so subtil mit dem Legatobogen und dem Stakkatopunkte um? Wer gibt so minutiöse dynamische Vorschriften, und setzt so interessante, aufrüttelnde sforzati? Auch in dem Beiwerke scheint mir alles auf den Meister zu deuten.

Neben der Partiturausgabe (Breitkopf & Härtel) verdient besonders die gleichfalls von Riemann besorgte Klavierausgabe (Beyer u. Söhne, Langensalza) die Beachtung aller Liebhaber älterer Tanzmusik.

Potsdam. **Hermann Wetzel.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Décembre.

Ch. Bordes, par **G. Servières.**

Lettres de Boieldieu, (Suite) par **P. L. Robèrt.**

Les Origines de l'Orgue, par **Ch. Mutin.**
Orgue hydraulique. Orgue pneumatique. L'Orgue dans les Eglises. Quelques facteurs d'Orgue. Le Cheng.

Enquête Etude sur les Music Halls, par **Ch. Clarisse.**

L'Edition Vaticane, par **A, Gastoué.**
Les travaux de Dom Pothier et de Dom Mocquereau. La restauration grégorienne. Le nouveau Graduel romain.

L'importance exceptionelle de notre prochain numéro (Janvier 1910,) nous engage à en communiquer dès à prèsent le sommaire. Ce Numéro comprendra 16 pages de musique inédite, par M. M. Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy, Ravel, Widor, 40 illustrations formant une iconographie complète de Haydn, et les articles suivants.

l'Iconographie de Haydn, par **H. Marcel.**

Une Sonate inconnue de Haydn, par **Th. de Wyzewa.**

Le Baryton du Prince Esterhazy, par **L. Greilsamer.**

Le Crâne J. Haydn, par le **Prof. Tandler.**

Les Nocturnes pour deus vielles, de Haydn, par **R. de Rensis.**

Haydn et la musique populaire Slave, par **William Ritter.**

Vorlesungen über Musik.

Lüttich. Dr. F. V. Dwelshauvers in der hiesigen *Ecole libre de musique* (nicht identisch mit dem Konservatorium) als Jahreskurs 42—43 Vorträge über allgemeine Musikgeschichte. Im vorigen Jahra hieß das Thema: Geschichte der Klaviermusik von Pauman bis Beethoven.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger in der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der kgl. Akademie der Wissenschaften (Novembersitzungen): Orlando di Lasso's Kompositionen mit deutschem Text. (Darüber ein gutes Referat in Nr. 550 der Münchener Neuesten Nachrichten.) Die Abhandlung erscheint im XX. Bande der Werke Lasso's.

Wien. Dr. Th. von Frimmel von Januar an: Vorlesungen über Beethoven.

Notizen.

Händelpflege in Leipzig. Neben der ausgebreiteten, heutigen Tages aber ohne weiteres verständlichen Bachpflege, die hier vor allem in den Händen des Thomanerchors und des Bachvereins liegt, macht sich gerade in Leipzig auch eine ganz bewußte, rationell betriebene Händelpflege geltend. Während hierin früher der Riedelverein — schon in den neunziger Jahren unter Kretzschmar, später auch unter G. Göhler — allein stand, ist es nun gerade auch der Bachverein unter der Leitung unseres Mitgliedes Prof. K. Straube's, der hierin kräftig die Initiative er-

greift. Als erster Verein brachte er den »Samson« in der Chrysander'schen Bearbeitung, der einige Jahre vorher »Saul« vorausging. Auf den Herbst 1910 ist nun aber sogar ein dreitätiges Händelfest in Aussicht genommen, das am ersten Tage den »Belsazar«, im Mittagskonzert des zweiten Tages »Acis und Galatha« und »Dettinger Tedeum«, abends ein Kammermusikkonzert und am dritten Tag den »Samson« bringen wird. Dann ist es aber auch der wieder nach Leipzig zurückgekehrte Dr. Göhler, der sich um die Händelpflege energisch kümmert. In den von ihm geleiteten Konzerten der »Musikalischen Gesellschaft« kamen schon zwei der 12 *Concerti grossi* (in der Bearbeitung von M. Seiffert, mit zwei Flügeln, von denen der eine vom Dirigenten gespielt wurde) zu Gehör, ferner hätte die Solokantate »Lucretia« aufgeführt werden sollen, doch sagte in letzter Stunde die Sängerin ab. Mit voller Entschiedenheit tritt Göhler auch durch das Wort — in seinen Programmbüchern — für die einzigartige Bedeutung Händel's ein. Als Dirigent des Riedelvereins hat ferner Göhler letzthin »Israel in Egypten« gebracht. Auch die Kammermusikkonzerte des Gewandhauses erinnern sich Händels und führen eines seiner Oboentrios auf. So sind es in Leipzig verschiedene Institute, denen es wirklich um Händel zu tun ist, weshalb wirklich von einer Händelpflege geredet werden darf.

London. *Royal College of Music Patron's Fund.* This Fund (so named with the approval and sanction of His Majesty the King, the Patron of the Royal College of Music) was founded in 1903 by Mr. S. Ernest Palmer (also the donor of the Berkshire Scholarship of £ 3,000 in 1902), who handed to the Council of the Royal College of Music the sum of £ 20,000 (supplemented in 1906 by an additional £ 7,000), the income of which is devoted to the following purposes:—(a) The selection and performance at concerts given for the purpose, of new orchestral, choral, vocal, solo, and ensemble works of composers being British subjects under forty years of age. (b) The assistance of musical performers, being British subjects, in procuring a hearing in public. (c) The provision of travelling scholarships and special grants to students; also the publication of works.—It being the wish both of the Council of the Royal College of Music and of the Founder that the influence of the Fund should be far-reaching, and in a sense national, a clause was inserted in the deed of gift to the effect that the benefit of the fund, though primarily for past and present pupils of the Royal College of Music, could be extended to any other British subjects, whether educated at any of the musical schools or privately.—Two Concerts are given annually: (1) an Orchestral Concert in June or July; (2) a Chamber Concert in December or January. The following Concerts have already been given:—

Orchestral . .	St. James's Hall . . .	May 20th, 1904
Chamber Music	Aeolian Hall	Dec. 6th, 1904
Orchestral . .	Royal College of Music .	March 9th, 1905
Orchestral . .	Queen's Hall.	June 29th, 1905
Chamber Music	Bechstein Hall	Dec. 13th, 1905
Orchestral . .	Queen's Hall.	July 3rd, 1906
Chamber Music	Bechstein Hall	Nov. 27th, 1906
Orchestral . .	Queen's Hall.	July 11th, 1907
Chamber Music	Bechstein Hall	Dec. 6th, 1907
Orchestral . .	Queen's Hall.	July 14th, 1908
Chamber Music	Bechstein Hall	Dec. 7th, 1908
Orchestral . .	Queen's Hall.	July 14th, 1909
Chamber Music	Bechstein Hall	Dec. 13th, 1909

Frederick George Edwards †. Born London 11 October 1853, died London 28 Nov. 1909. Organist in the Nonconformist Church, antiquarian, and author. In 1897 succeeded Edgar F. Jacques (1850—1906) as editor of "Musical Times", which he conducted so as to make its pages of high value for accurate record and reference. Was a member of the IMG. Is succeeded as editor by W. G. McNaught.

Ebenezer Prout †. Born Oundle, Northamptonshire, 1 March 1835, died London 5 Dec. 1909. Son of a Congregational minister, nephew of Samuel Prout, the

architectural water-colour painter (1783—1852). From age 17 to 24 a schoolmaster; thereafter organist, composer, conductor, academy teacher, critic, theoretical writer, dictionary-contributor, editor, university professor; also score-collector, biblical scholar, linguist, chess-player. A man of extraordinary unwearying industry, combined with quick perception and strong powers of memory, applied to almost all musical purposes. Wholly self-taught. His talent was the counterpart of his uncle's, and, as the true product of the atmosphere of Independency in which he was brought up, was hard-visaged; but then it was this same class of mind which laid the foundations of American democracy 300 years ago. Prout was thus at his best in terse close accurate and lucid analytical writing, wherein he could scarcely be excelled. He was at his best in the second degree in the "theoretical" teaching series (Augener), which are well and logically compiled books. The compositions are too reminiscent to be of durable value, but they are clean architectonic models. His prize string-quartet (Society of British Musicians, at age 27) was played by Joachim, Mellon, Webb, and Piatti. It was a keen forward mind, and the musical harvest-field has lost one of its most indefatigable workers. Biographical details are in all dictionaries. Prout was a member of the "English Committee" of the IMG.

Purcell's "Witch of Endor". At the Royal Academy Orchestral Concert 14 Dec. 1909 was revived, with new full-modern-orchestra accompaniments by Frederick Corder (XI, 8 Oct. 1909), this "Dramatic Scene", for 3 voices (Witch-soprano, Saul-alto, Samuel-bass), the words a paraphrase of Samuel I, 8—20. Apart from the orchestration, the music is of surprising modernity. Corder writes as follows (and further remarks will follow in our next number):—

"To the musical amateur of to-day, however cultured, Henry Purcell is little but a name. Two or three songs and cathedral anthems comprise all of his music that is accessible to the public, and although a Purcell Society has been in existence for the last thirty years, it has not succeeded in bringing more than fifteen volumes of his not very extensive MSS. into print. It does not speak well for our national pride that we should leave the works of our very greatest composer in oblivion for 250 years. Saul and the Witch of Endor is a work quite sui generis. The text is paraphrased (by whom is not stated) from the Bible, and the voices are used as a chorus to open and conclude the scene; but for the rest they impersonate the three characters, Saul, the Witch and the Spirit of Samuel. As with many works of the period, the composer furnished no accompaniment but a meagre figured bass. Finding that the vocal parts were of a bold and free declamatory character that could be only compared with the dramatic work of Wagner, I ventured on the experiment of furnishing them with a perfectly modern orchestral support, such as I can imagine that Purcell would have written had he lived in the present day. This dressing-up was not so difficult as might be supposed; owing to the astounding richness of Purcell's harmony. The hearer will understand that the details of the accompaniment and the interludes are entirely my own, but he will find it hard to believe that the indications of the figured bass have been scrupulously observed, save in two small places where the substitution of interrupted cadences for full closes has enhanced the continuity of the music. I would call special attention to the weird progressions in the opening and concluding ensembles, and to the entire absence of stock phrases from the unsurpassable recitatives."

Haydn's String Quartetts. Fr. Niecks of Edinburgh made the following remarks thereon at a recent Concert.

"If orchestral music corresponds to painting, string quartet music corresponds to engraving—at its best to line-engraving. Whatever our admiration for the magic powers of the orchestra, we must admit on reflection that the string quartet is the most perfect medium for interpretation of musical art in its purest, noblest, and at the same time severest and most delightful form. Res severa est verum gaudium, says an inscription on the walls of the Gewandhaus concert-room in Leipzig. Haydn, Mozart, and Beethoven are unquestionably the supreme masters of his kind of writing. None have equalled, still less surpassed them, and few have succeeded in attaining a rank near them. The composer who approached

them most closely, considering creative spontaneity ns well as constructive skill, was Schumann. Of other more or less notable successes may be mentioned: two or three of Schubert's quartets, which have all the charms, if also som of the defects, of his best works; Brahms's noble and masterly productions; Cherubini's contributions, which, though often operatic and orchestral, are, apart from this, admirable, especially that in E flat major; Smetana's one specimen, which may unhesitatingly be numbered with the most noteworthy of the post-classical period; and Dvořák's eight, which also deserve favourable remembrance. On the other hand, Mendelssohn's quartet's, notwithstandig some bewitching felicities, rank. high neither among his own works nor in string-quartet literature; Grieg's single example is neither good music nor in a style suitable to the interpretative media; the colourist Tschïkowsky's contributions show the composer out of his element; and Debussy should not be taken too seriously in a genre which requires more than piquant sonorities and vague emotional flutterings—requires, in short, thought and form. Besides the works enumerated, we have of course countless estimable compositions; for almost every sorious composer makes it a point of honour to write a string quartet, whether to try or to prove his strength. But the world, if it does not ignore them altogether, pays them its tribute of respect and then passes on. Boccherini, who composed 6, both younger contemporairies of Haydn, are practically forgotten. One may question the justice of this fate, without daring to predict the reversion of the judgment.

As to the origins of the string quartet, they are obscure like other origins. E. L. Gerber wrote in 1790 that in Camerloher's 4-part symphonies, published at Amsterdam in 1760, there was to be found "the first tone of the concerted string quartet." The correctness of this statement may very well be doubted if one thinks of the contemporary composers who produced similar works. Haydn, on being asked whether it was true that had modelled his quartet style on that of G. B. Sammartini, protested indignantly, saying that he never esteemed the Italian, who was a dauber. But Haydn had predecessors in quastet as well as in symphony writing, and greatest among the best of them was J. W. A. Stamitz.

It is interesting and also historically important to compare the number of quartets composed by the three classics, and the limits of the periods within which they were composed. Haydn wrote as many as 77 quartets, if we include the unfinished last one, from 1755 to 1806; Mozart 23, from 1772 to 1790; and Beethoven 16, from 1800 to 1826. David Fr. Strauß, the author of the Life of Jesus, says that the quartets of these masters are respectively like the bud, the blossom, and the fruit. But that is quite wrong; the difference between them is not one of degree of perfection, but of character. The quartets of all the three composers are extremely masterly, but their strongly individual personalities set a stamp of their own on the content and form of their work. No doubt there was a development in the form; this however was conditioned by the characters of the composers. Beethoven's form, for instance, would not have profited Haydn; Haydn's would not have sufficed Beethoven. I once ventured to caracterise the three classics as Haydn, the master of the gay, Mozart, the master of the beautiful, and Beethoven, the master of profound. But this requires qualification. Mozart and Beethoven, too, can be gay; but they are so only now and then, and the gaiety is not the of Haydn. Mozart and Haydn, too, can be profound; but they are so only rarely, and their profundity is not the intensely emotional, intellectual, and mystic profundity of Beethoven. Haydn and Beethoven, too, know how to be beautiful; but their beauty is only in exceptional cases the exquisitely sweet and graceful beauty of Mozart. Attempting still further to differentiate the csaracteristics of the three composers, one might describe Haydn's gaiety as rustic, Mozart's as cultured and sentimentalised, and Beethoven's as of the kind we call humour; and Haydn's beauty as natural, Mozart's as refined and well balanced, and Beethoven's more intellectual than sensuous.

Haydn's 77 quartets present a most wonderful development. Several of them the young master wrote in 1755 at the country-seat of a patron who gave the impulse to his activity in this department. In the early quartets there are deviations from what afterwards became the orthodox four-movement form. White one exception, the 12 quartets of Op. 1 and 2 have five movements—two minuets instead of one, a first minuet before and a second after the slow movement. Op. 2, Nr. 6, has only three movements—an adagio with variations, a minuet, and a finale. In the first 18 quartets the form is rudimentary, but firm, and the content

slight, but fresh and engaging. If the publisher Artaria may be believed, the master wished to begin the counting of his quartets after the first three sets of six, Op. 1, 2, 3. Thenceforward there is constant progress. No one can fail to notice it in the sets Op. 9 and 17; and in Op. 20 it is so striking that Haydn's contemporary admirers called them "the great quartets." This set is distinguished by contrapuntal and partly fugal treatment and greater seriousness, perhaps to meet the reproach of being a trifler. But, although at the time called "the great quartets," they are not so in comparison with the following set, Op. 33, dedicated to the Grand Duke Paul, known as the Russian quartets, also as Gli Scherzi, on account of the substitution of scherzos for minuets. And thus, advancing in breadth and weight, the master proceeds to Op. 50, 54, 55, 64, 71, 74, 76 (which includes the popular Emperor quartet), and 77. In this connection it is important to note the publication of the six qartets which Mozart dedicated to Haydn and composed in 1782-5, that is between Haydn's Op. 33 and Op. 50, between the quartets dedicated to the Grand Duke Paul and to the King of Prussia. The older master knew how to profit by the example of the younger master in the quartet as in the symphony.

We cannot be too thankful for what Haydn has bequeathed to us. For though he is somewhat narrow in his emotional and intellectual range, and allows perhaps too wide a scope to innocent gaiety, how inexhaustible in his spirit, imagination, and skill within that range, and how equally inexhaustible is the pleasure, refreshment, and comfort received by all who come under his spell!"

Lüttich. Die Vorlesungen über Musik an der *Ecole libre* de *musique*, die von unserm Mitgliede Dr. Dwelshauvers (s. Vorlesungen) gehalten werden, sind seit Oktober wenigstens für diejenigen Schüler der Anstalt obligatorisch geworden, die nach erlangtem ersten Preis auch um die sogenannte Medaille, die höchste Auszeichnung der Anstalt, konkurrieren wollen. Das heißt etwa, daß man wenigstens für die Elite der Schüler musikgeschichtliches Wissen für absolut notwendig erachtet. Man wird diese Einrichtung wohl nur als ein Übergangsstadium aufzufassen haben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aubry, Pierre. Trouvères et Troubadours. Paris, Felix Alcan, 1909. 224 S. in 8°, Fr. 3,50.

Entsprechend der Tendenz der Sammlung »*Les maîtres de la musique*«, welcher der Band einverleibt ist, zeichnet der Verf. in allgemeinverständlicher Weise ein anschauliches Bild von dem Leben und Wirken der Troubadours und Trouvères. Mit Nachdruck betont er ihre doppelte Funktion als Dichter und Musiker und weist auf ihre Melodien als die ältesten in ihrem melodischen Verlauf sicher überlieferten weltlichen Lieder des Mittelalters hin. An trefflichen Beispielen lernen wir das Formenmaterial kennen, welches jene Periode der Liedmusik beherrscht. Geschichtslieder, dramatische Gesänge, Tanzlieder, kleine Liebesepisoden nach Art der Mailieder, Pasturellen, Taglieder, Tenzonen und jeux-parties ziehen an uns vorüber. Zu ihnen gesellen sich religiöse Lieder in der Vulgärsprache. Wir lernen die verschiedenen Arten ihrer Notierung, ihre Tonalität und ihre Rhythmik im Anschluß an die Moduslehre der Mensuraltheorie kennen. Der Schatz der erhaltenen Melodien umfaßt gegen 260 Troubadours- und 2000 Trouvères-Weisen. Drei Perioden des Troubadour- und Trouvère-Gesanges werden von Aubry unterschieden. In die erste, welche vom Ende des elften Jahrhunderts bis etwa 1190 reicht, fallen die Troubadours Guillaume VII, Cercalmon, Marcabru, Jaufre, Rudel, Berenguier de Palazol, Bernart de Ventadorn, Rambaut d'Orange und Bertran de Born, sowie die Trouvères Chrétien de Troyes, Gautier d'Epinal, Chatelain de Coucy, Blondel de Nesle, Conon de Béthune, Gace Brulé, Gautier de Dargies und Huon d'Oisi. Die zweite von 1190—1230 umschließt vornehmlich die Troubadours Arnaut de Maroill, Folquet de Marseille, Peire Vidal, Le Moine de Montaudon, Gaucelm Faidit, Rambaut de Vaqueiras, Gui d'Ussel, Raimon de Miraval, Peire Cardinal und die Trouvères Colin Muset, Audefroi le Batard, Guillaume de Ferrières, Bouchard de Marly, Gautier de Coinci, Richard de Fournival, Roger d'Andeli, Richart de

Semilli, Robert Mauvoisin und Thibaut de Blason. Zur dritten Periode von 1230 bis 1290 gehören die Troubadours Uc de Saint Circ, Aimeric de Pelguilhan und Guiraut Riquier, sowie die Trouvères Hugue de Lusignan, Jean de Brienne, Pierre Mauclerc, Thibaut comte de Bar, Henri duc de Brabant und Charles comte d'Anjou, welche sich um Thibaut, König von Navarra, gruppieren, nicht zu vergessen Gillebert de Berneville, Colart le Bouteillier, Ernoul Caupain, Huitasse de Fontaine, Robert de la Pierre, Jean le Grieviler, Jean Bretel und Adam de la Halle. Mit wenigen Strichen charakterisiert Aubry ihr Leben und Wirken. Aber auch ihre treuen Helfer, die Jongleurs, welche den Liedern ihrer Herrn zu lebendigem Ausdruck verhalfen, und sie von Ort zu Ort und von Schloß zu Schloß trugen, erstehen lebensvoll vor unseren Augen. So sind alle Seiten des Themas scharf beleuchtet und ist das für die Allgemeinheit Interessante herausgehoben. Wenn uns eine Übersicht über die handschriftlichen Quellen des Troubadour- und Trouvère-Gesanges vorenthalten wird, so hängt dies eben mit der volkstümlichen Tendenz des Werkes zusammen. Eine gute Aufnahme ist dem Buche in weiteren musikalischen Kreisen sicher. Verschwiegen sei zum Schluß nicht, daß die rhythmische Fassung einiger Melodien mir nicht gesichert erscheint. Johannes Wolf.

Aubry-Jeanroy, Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XIIe—XIIIe siècle). Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal et transcription du texte musical en notation moderne. Paris, Paul Geuthner und Rouart, Lerolle & Cie, sowie Leipzig, Harassowitz, 1909. Lieferung 1—2. 64 Tafeln und 24 Seiten in Folio. Preis jeder Lieferung 10 Fr.

Aubry, der in der Erforschung mittelalterlicher Musik mit Glück in die Fußstapfen Cousemaker's tritt, legt die ersten beiden Lieferungen einer Publikation vor, welche die Erschließung einer der wertvollsten Quellen des Trouvère-Gesanges des 12. und 13. Jahrhunderts beabsichtigt. Noch 13—14 Lieferungen werden in Abständen von 3 Monaten folgen, die letzten beiden mit einer Studie Alfred Jeanroy's über die Handschrift und Anmerkungen desselben Verfassers zu den einzelnen Liedern.

Die Faksimilierung ist bis jetzt aufs trefflichste gelungen, und damit unsere Reihe von musikalischen Dokumenten des Mittelalters in der Urschrift um ein wichtiges bereichert. Die mit großem Fleiße geleistete Übertragung zeigt, daß, so leicht die Anwendung der modi auf die Weisen der troubadours und trouvères in theoria erscheint, so viel Schwierigkeiten und Zweifel sich in praxi ergeben. Nach meinem Urteil ist z. B. die Auflösung der Nummern XIII, XVI und XXXIX im ersten modus bei weitem natürlicher und der Rhythmus von Nr. III durchaus nicht zwingend. Die ungewöhnliche Übertragung der ersten Note einer zweitönigen Ligatur auf der Kürze des ersten modus als Schmucknote ist nur konventionell und wird sicherlich noch ihre Erklärung finden. Johannes Wolf.

Bach-Jahrbuch 1908. 5. Jahrgang. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 8°, 156 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1909). ℳ 3.—.

An erster Stelle des Jahrbuchs findet sich ein längerer Artikel W. Voigt's: Zu Bach's Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3, der seine Entstehung wohl in erster Linie dem Umstand verdankt, daß der Verfasser seinen künstlerischen Standpunkt Bach gegenüber präzisieren zu müssen glaubte. Der ästhetische Kampf um Bach scheint heute ja so erst recht zu entbrennen, und die Zukunft wird wohl noch manche Aufsätze von der Art des vorliegenden zeitigen: die ältere Bachauffassung wehrt sich gewissermaßen ihrer Haut. Ihren Standpunkt führt sie, wie Voigt (S. 2) sagt, auf Beethoven uud Schumann zurück, während heute die Luft mit den Ideen Wagner's gefüllt sei. Man könnte a priori behaupten, daß, wenn es sich so verhält, beide Standpunkte verfehlt sein müßten. Um Bach zu erklären, darf man nicht, wie Voigt von sich erklärt, von Schumann und Beethoven ausgehen, sondern eben einzig von der Bach'schen Zeit. Wäre die ästhetische Bewertung aber stark von Wagner beeinflußt, so wäre dies natürlich ein ebenso großer Fehler. Man wird es aber zu den größten Vorzügen des Schweitzerschen Werkes über Bach, das die neuere Bachauffassung neben Pirro's Buch am umfassendsten vertritt, rechnen müssen, daß es ästhetisch überaus klar unterscheidet, z. B. Bach, Beethoven und Wagner in einer Weise auseinanderhält, die bei keinem früheren Ästhetiker zu treffen ist. Vollends das Werk von Pirro tritt den Beweis an, daß Bach nur dann zu verstehen ist, wenn er auch in bewußt malerischer Hinsicht als das Glied einer langen Entwicklung betrachtet wird. Man wird also der neueren Bachauffassung durch-

aus nicht den Vorwurf machen können, daß sie Bach in Wagner'schem Lichte sehe, und so bleibt einzig die von Voigt selbst betonte Tatsache, daß die ältere Bachauffassung von Schumann und Beethoven ausgehe. Auf welcher Seite die wissenschaftliche Objektivität zu suchen ist, bedarf somit keiner speziellen Beantwortung.

In welcher Art die ältere Bachauffassung Bach erklärt haben will, ersehen wir hier nochmals in aller Schärfe. Dabei muß allerdings bemerkt werden, daß Voigt's Standpunkt bedeutend konservativer ist als selbst der Spitta's, daß er überhaupt einen direkt theologischen Einschlag aufweist [1]). Stücke, denen Bach auch nach Spitta's Auffassung ein poetisches Programm zu Grunde legte, erklärt Voigt in völlig abstrakter Weise, so die Hirtensinfonie, bei der es sich »um eine musikalische Einführung in diejenige Stimmung handelt, mit der die Kirche, und demnach die nach ihrem Sinne die Weihnacht Feiernden, die herrliche Legende von der den Hirten gewordenen Verkündigung, erfüllen«. Der Kernworte sind es bei Voigt überhaupt im ganzen zwei: Predigt und Stimmung. Kantaten, Passionen — eine wie die andere, denn Unterschiede gibt es für Voigt nicht — sind musikalische Predigten, die Musik selbst ist aus einer Stimmung herauskomponiert, undefinierbar, rätselhaft, unkontrollierbar. Man kennt ihn heute wohl, den romantischen Stimmungsnebel, in dem sich so ausgezeichnet Ästhetik treiben läßt, weil keiner den andern sieht. Indessen liegt es diesen Zeilen fern, Voigt's Auffassung kritisch zu beleuchten; sie ist, wie gesagt, nicht neu, und hat heute ihren Kampf zu kämpfen. Dieser hat erst so eigentlich begonnen, überlassen wir deshalb die Entscheidung getrost der Zukunft. Zu bedauern ist einzig die Bachgemeinde, die nicht mehr so recht weiß, was sie glauben soll. Einmal heißt es, Schweitzer [2]) und Pirro haben recht, im nächsten Jahre wird ihr wieder gesagt, daß dies ein prinzipieller Irrtum sei. Wie wär's in Zukunft vielleicht mit einem Mittelweg? Kompromisse sind ja in Deutschland ohnedies beliebt, wenn die »Blöcke« auch dann und wann wieder mit unsanft-lustigem Gepolter auseinanderpurzeln.

Das eigentliche Thema Voigt's interessiert an dieser Stelle weniger. Der Fall wäre dies gewesen, wenn mit der Untersuchung wirklich Ernst gemacht worden wäre, wie Original und Entlehnung — das Weihnachtsoratorium setzt sich bekanntlich stark aus »Parodien« zusammen — miteinander zusammenhängen. Um eine scharf kritische Untersuchung war es Voigt nicht zu tun, operiert er doch sogar damit (S. 36), daß ein »unbefangener Hörer« diese und jene Entlehnung nicht merken würde. Sicherlich! Einem unbefangenen Hörer kann man sogar ganz andere Dinge weismachen. Mit dem praktischen Ergebnis, bei Aufführungen nur die drei ersten Kantaten, diese aber nahezu vollständig zu bringen, wird man sich nur befreunden können. Die Leipziger Aufführung hat schon in den letzten Jahren diesen Weg beschritten, dabei sich noch die Freiheit erlaubt, als Einleitung zur dritten Kantate den Eingangschor einer Weihnachtskantate (Unser Mund sei voll Lachens) zu bringen, allermindestens ein sehr interessantes Experiment.

Eine ebenso wichtige wie interessante Frage hat B. F. Richter in seinem Aufsatz: »Über Seb. Bach's Kantaten mit obligater Orgel« beantwortet, nämlich daß die Orgelreparatur von 1730 mit den Orgeleinleitungen nicht in direkten Zusammenhang zu bringen sei, sondern: 1732/32 fand ein Umbau der Thomasschule statt, und während dieser Zeit wurden die Instrumente in die beiden Kirchen geschafft. Richter erklärt auch den Grund für die Einfachheit der Orgelsätze, überhaupt kommt wieder eine Menge Wissenswertes bei dem Aufsatze heraus. Die Untersuchung ist sehr knifflig, aber sehr interessant zu lesen. Es fügt sich da scharfsinnig Steinchen an Steinchen, wie sich bei einer Bach'schen Komposition etwa das ganze Stück aus einem Motiv entwickelt, das eine das andere gibt. — R. Buchmayer's großer Artikel: Cembalo oder Pianoforte? hat in der Zeitschrift bereits eine Diskussion erfahren, es handelt sich um ein Thema, das wohl noch längere Zeit breitere Kreise beschäftigen wird, da sie letzten Endes ja eine reine Vortragsfrage bedeutet. Man wird der Frage auch noch von anderen Seiten auf den Leib rücken müssen, um sie der Lösung näher zu bringen. Das mancherlei Positive an

1) Diese Zeilen sind lange vor dem Dessauer evangelischen Kirchengesangvereinstag abgefaßt worden, dessen Verhandlungen zur direkten Annahme einer spezifisch theologischen Bachauffassung zwingen.

2) Seinen Standpunkt dem Schweitzer'schen Werke gegenüber glaubt der Verfasser dieser Zeilen genügend dargelegt zu haben. S. Ztschr. X, S. 7.

historischen Belegen in B.'s Vortrag sei warm anerkannt. Daß auch Nef's Standpunkt einer Revision bedarf, ist in dieser Zeitschrift schon Jahrgang V, S. 503 zur Sprache gekommen. Beherzigenswertes findet sich in Schneider's Vortrag »Bearbeitung Bach'scher Kantaten«, doch führt ein Eingehen zu weit. R. Buchmayer gibt ferner historisch interessante »Nachrichten über das Leben Georg Böhm's«. Den Schluß der Artikel bildet die Abhandlung des Verfassers über »Ein interessantes Beispiel Bach'scher Textauffassung«, die in dem dieses Jahr sich konservativ gebenden Bachjahrbuch wohl fehl am Orte ist. Unter den »Mitteilungen« findet sich verschiedenes Interessante.

A. H.

Brenet, Michel, Haydn (in der Sammlung »Les maîtres de la musique«). Paris, Felix Alcan, 1909. Fr. 3,50.

In der Lebensgeschichte Haydn's spielen die Franzosen eine rühmliche Rolle. Frühzeitig erkannten, liebten, förderten sie ihn, und von der Verehrung, die der reife, große Meister, der alternde Haydn bei ihnen genoß, haben wir die schönsten Zeichen. Aber es dürfte schwer zu entscheiden sein, ob das vorliegende Werk mehr einem wahren Bedürfnis unserer musikalischen Zeitgenossen jenseits des Rheins seine Entstehung verdankt, als dem gerade in diesem Jahre in den Vordergrund getretenen Stoff. Jedenfalls ist's ein freundlicher Beitrag zur Haydn-Zentenarfeier, die ja nicht nur in deutschen Landen begangen wurde. Ein flott und liebenswürdig geschriebenes Buch für den gebildeten Musikfreund, das ihn über Haydn's Leben und Kunst orientiert, ihm die Wege weist, wo er in der Literatur Eingehenderes erfahren kann, und in dem Bestreben, mehr künstlerisch anregend als wissenschaftlich bedeutend zu wirken, gewiß keinen Anspruch auf besondere Gründlichkeit im einzelnen erheben wird.

E. Mandyczewski.

Dautrepont, August. Les Noëls Wallons. Avec une étude musicale par Ernest Closson et six dessins originaux d'Aug. Donnay. Bibliothèque de philologie et de littérature Wallone No. 1. Gr. 8°, VIII. und 275 S. Liège, Société Liégeaise de litterature Wallone, 1909. 5 Fr.

Karl Ditters von Dittersdorff, Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu herausgegeben von Dr. Edgar Istel. 12°, 224 S. Leipzig, P. Reclam jun. (1909). ℳ —,40.

Die Freude darüber, daß man diese prächtige Selbstbiographie in einer billigen Neuausgabe lesen kann, wird einem leider rasch durch die Art der Ausgabe vergällt. Sie eliminiert gar manches, und zwar Charakteristisches, daß, wer das Original nicht kennt, von diesem kaum den richtigen Begriff erhalten kann. Die Auslassungen scheinen mir nach zweierlei Maximen erfolgt zu sein: 1. ist ausgelassen, was gegen das »sittliche Gefühl« der »höheren Tochter« verstößt; hier treffen wir die Begründung »anekdotenhaft«. 2. sei manches für unsere Zeit belanglos. In die erste Rubrik gehören Erzählungen wie die Heiratsgeschichte der Tesi, die ganz famose Wolfsjagd, Dittersdorf's mißglückte Brautwerbung, vielleicht auch die Liebesgeschichte in Venedig, und Pichl's Heiratsgeschichte. In die zweite Rubrik fallen etwa die Erzählung von Dittersdorf's Desertion und Verhaftung, die unglückweissagende Schlittenfahrt, die vom Herausgeber selbst als »historisch interessant« angesehene Erzählung, wie der Fürstbischof bei Friedrich II. in Ungnade fiel und noch gar manches mehr. Ferner sind sozusagen alle Anekdoten, die Dittersdorf über andere Künstler erzählt, weggelassen. Wer den Wert der Anekdote für das 18. Jahrhundert nicht kennt, dem ist dieses Zeitalter etwas Fremdes, und wer sie aus der Lebensgeschichte eines Musikers ausscheidet, besitzt meines Erachtens nicht den richtigen Sinn für das Musikantenmäßige, das eigentlich in jedem bedeutenden Musiker steckt. Daß gerade ein Musiker all diesen Zügen so wenig Verständnis entgegenbringt, könnte einem etwa zeigen, wie verschieden viele heutige Musiker in ihrem Empfinden von den früheren Musikern sind. Diese heutigen Musiker sind »literarisch« geworden, sie besitzen eine feine literarische Bildung, und da ist ihnen das fröhliche Musikantentum, das mit ergötzlicher Phantasie und einer prächtigen Natürlichkeit sich Anekdoten erzählt, auf solche geradezu versessen ist, eine fremde Welt geworden. Was wären z. B. die Briefe Mozart's ohne die ganz anekdotenartige Darstellung von Erlebnissen! Und welch' große Freude hatte auch noch ein Richard Wagner an einer derartigen Darstellung, wie fein entwickelt er aus Anekdoten z. B. den Charakter eines Spontini oder Rossini! Wer das nicht versteht, hat den Wert der Anekdote nie begriffen, und der müßte eigentlich seine Hände von den köstlichen früheren Musikbiographien lassen. Man muß dies deshalb ganz offen sagen, weil diese Ausgabe der Dittersdorff'schen Lebensbe-

schreibung die Möglichkeit einer anderen vollständigen oder doch vollständigeren Ausgabe genommen hat; es dürfte sich nun kein Verleger mehr zu einer solchen entschließen, nachdem die billige Reclamsche veranstaltet worden ist. Und man sagt sich: mit 20 Pf. Mehrkosten für den Käufer hätte sich die Lebensbeschreibung vollständig abdrucken lassen! Es wäre damit allen gedient gewesen, Musik- und Kulturhistorikern, die unbedingt doch zu dem Original greifen müssen, dann aber auch denen, die gern mit einem alten, echten Musikanten ein paar anregende Stunden verbringen.

Die Anmerkungen des Herausgebers sind im ganzen sehr verdienstlich ausgefallen, auch der Fachmann geht nicht leer aus. Im allgemeinen dürfte man raten, das Hauptgewicht mehr auf die Erklärung von »Sachen« als auf die von Namen zu richten. Es wird dem Leser z. B. gesagt, wer Clementi war, den doch jeder, der eine solche Biographie in die Hand nimmt, kennt, von Metastasio heißt es nur, daß er der größte Librettist des 18. Jahrhunderts war. Wer belehrt werden soll, müßte hier mehr erfahren. Daß Gluck's Partitur zu den »*Cinesi*« verschollen sei, widerspricht den Angaben Wotquenne's, den der Herausgeber nicht zu Rate gezogen hat. Die Berichtigung der Anmerkung auf S. 113, daß das Gewandhausorchester noch stehend spiele, interessiert wohl weitere Kreise. Seit etwa vier oder fünf Jahren ist dieser Brauch leider abgeschafft. Als neulich einmal das Orchester wegen des Chores stehen mußte, gab es gleich einen ganz anderen Klang. H. H.

Ehrenhofer, Walther Edmund, Ing. (Gewerbe-Inspektor, Orgelbau-Experte und Dozent für Orgelbaukunde an d. Lehranstalt f. kirchliche Tonkunst i. Wien), Taschenbuch des Orgelbau-Revisors. 8°, 323 S. Graz und Wien, 1909.

In diesem Werke bietet der Verf. eine Zusammenfassung alles Wissenswerten über die Beurteilung von Orgelwerken. Die Darstellung ist allgemeinverständlich gehalten, so daß der Zweck des Buches, die Elemente des Orgelbaues den Organisten begreiflich zu machen, wohl erreicht werden wird; die Ergebnisse persönlicher Untersuchungen des Verf., die sich im Texte eingestreut finden, machen die Lektüre auch für den Fachmann sehr interessant und nutzbringend. Besonders zeitgemäß sind die kritischen Betrachtungen über Aufstellungen von Orgeln, schlechte Röhrenpneumatik, Präzision und Intonation.

Es wäre wünschenswert, daß bei einer Neuauflage die zu stark betonte Bestimmung des Werkes für die österreichischen Länder zurücktrete und der Orgelbau überhaupt — auch der französische und englische — in die Betrachtung einbezogen würde, so daß das Buch allgemein für die gute Sache, die der Verf. verficht, wirken könnte. Vorteilhaft wäre auch, wenn an Stelle der ausführlichen Beschreibung der Konzertorgel des Musikvereinssaales zu Wien und einer — sehr interessanten — Salonorgel eine Sammlung von Musterdispositionen träte und die Liste der ausgeführten Konzertorgeln eine Sichtung und Erweiterung erführe. In dieser Form wird das Buch dann ein Handbuch der Organisten der deutschredenden Länder überhaupt werden. A. Schweitzer.

Frimmel, Theodor von, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd. 8°, 422 S., mit 3 Faksimiles und dem Bildnis A. W. Thayer's. München u. Leipzig bei Georg Müller.

Gegenüber dem 1. Bde. (1908) erscheint der 2. Bd. des Frimmel'schen Beethoven-Jahrbuches auf mehr als den doppelten Umfang angewachsen, als ein stattliches inhaltreiches Buch. Fr. ist durch eine stattliche Zahl höchst verdienstlicher Detailforschungen über Beethoven, von denen die über die Beethoven-Bildnisse und die über Beethoven's Wohnungen in erster Linie zu nennen sind, hinlänglich als der berufene Leiter eines Organs legitimiert, welches die Zentralisation der Beethoven-Kleinforschung und die Sammlung und Sichtung ihrer Ergebnisse anbahnt. Nachdem nun kürzlich (6. Okt. 1909) Alfred Kalischer aus dem Leben geschieden ist, wird ja zweifellos der gereizte Ton gegen dessen wenn auch nicht von groben Fehlern freie so doch sicher vom besten Wollen getragene Arbeiten auf dem Gebiete der Beethovenforschung in Wegfall kommen, der leider bisher öfter in Fr.'s sonst so sachlichen und leidenschaftslosen Arbeiten unangenehm hervortrat. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Serie der Gesamtausgaben der Briefe Beethoven's mit denjenigen Kalischer's und Prelinger's nicht ihren Abschluß gefunden hat, sondern über kurz oder lang eine Fortsetzung durch Fr. (in Gemeinschaft mit anderen) finden wird[1]). Und das ist gewiß nur mit Freuden zu be-

1) Die Anzeige der Verleger (Schuster & Löffler), daß die Kalischer'sche Ge-

grüßen, da sich schneller als man erwarten konnte, herausgestellt hat, daß die chronologische Ordnung der bisherigen Briefsammlungen noch sehr viel zu wünschen übrig läßt. Freilich wird auch das die *pièce de resistance* des vorliegenden 2. Beethoven-Jahrbuches bildende Verzeichnis der Briefe und anderer Schriftstücke L. van Beethoven's nach den Textanfängen geordnet von Emerich Kastner (S. 211 bis 304, 1380 Nummern, zu denen aber S. 397—400 noch ein Nachtrag die Nummern 1381—1433 hinzufügt [man übersehe auch nicht die Korrekturen zu Nr. 1—1380 auf S. 401/2]) noch nicht ohne weiteres einer neuen Ausgabe als Unterlage dienen können, wenigstens nicht bezüglich der Chronologie, da die wichtigen Ergebnisse der Korrespondenz Muzio Clementi's mit seinem Associé Collard (welche zuerst 1902 Shedlock im *Athenæum* und *Monthly Musical Record* nahegelegt und 1909 Max Unger in letzterer Zeitschrift ausführlicher festgestellt hat) noch unberücksichtigt sind. Das sehr wichtige Hauptergebnis, daß Beethoven das Honorar für die Clementi 1807 verkauften Kompositionen erst im Frühjahr 1810 erhalten hat, verlegt nämlich eine ganze Reihe von Briefen Beethoven's (an Gleichenstein, Dorner, Therese Malfatti) aus dem Jahre 1807 in das Jahr 1809/10 und macht es zur Gewißheit, daß die zerschlagene Heiratspartie von 1810 nicht Therese Brunswik, sondern Therese Malfatti angeht. Eine neue »kritische Ausgabe« der Briefe Beethoven's wird natürlich dieser stark veränderten Sachlage Rechnung zu tragen haben.

Das vorliegende Jahrbuch steuert übrigens selbst ein paar bisher ungedruckte Briefe Beethoven's bei. Es sind: 1. ein Brief an Ferdinand Ries vom 8. März 1819 mit einer Menge Korrekturen zu dem Streichquintett Op. 104 (Arrangement des *C*moll-Trios Op. 1 III) kopiert nach dem von L. Rosenthal zum Verkauf angebotenen Original; 2. ein langer, diktierter, nur von Beethoven unterzeichneter Brief an eine zum englischen Hofe in Beziehungen stehende Fürstlichkeit (Durchlaucht) vom Juni 1815, bezüglich auf das an den Prinzregenten von England eingesandte Exemplar der »Schlacht bei Vittoria« (Thayer, Beethoven III, 334ff.); 3. ein Zettel an Breitkopf & Härtel (eingegangen 11. Aug. 1809), die Beilage zu dem am 26. Juli 1809 verheißenen Druckfehlerverzeichnis der Cellosonate Op. 69. Das »versprochene Lied« ist aber nicht, wie Fr. angibt, das »Lied aus der Ferne« (Reißig), sondern »Ich denke dein« (Matthisson). 4. Ein Briefchen an das Bankhaus Fries u. Co., wohl nicht aus 1809, sondern aus 1806, wo er »bis Ende Oktober« in Schlesien zu bleiben beabsichtigte und am 1. Okt. (1. Nov.) Thomson's Brief vom 1. Juli beantwortete. Wäre er nicht weiter von Wien entfernt gewesen, so würde er schwerlich einen eventuellen Brief von Thomson über Steiner haben weiter befördern lassen. 5. Ein verzweifeltes Briefchen an den unfähigen Kopisten der 9. Sinfonie Paul Maschek (Anfang 1824). Fr. erweist diesem wohl zuviel Ehre, wenn er (S. 324—28) ihn zum »Bekanntenkreise« Beethoven's rechnet und biographisches Material beibringt. Die andern zum Abdruck gebrachten Briefe sind bereits bekannt: Der unvollständige an Schlesinger vom 3. Febr. 1823 (im Besitz von Edward Speyer in Shenley) steht bereits bei Thayer V, 584, der an den Appelrat Winter vom 6. März 1820 daselbst IV, 183, die drei Briefe an den Bruder Johann (zwei Karl diktiert, der dritte von Beethoven selbst geschrieben) stehen alle drei bei Nohl N. Br., der eigenhändige nicht unvollständig, sondern vollständiger als im Jahrbuch, mit geringfügigen Leseunterschieden, die wohl nicht alle schlechter sind. Ob Nohl die (von Johann?) verkritzelten 8 Zeilen, die Fr. wegläßt, richtig gelesen hat, kann ich nicht konstatieren.

Die Rubrik »Verzeichnisse« bringt außer Kastner's Briefregister ein Verzeichnis der Beethoven-Autographen usw. im Besitz von Edw. Speyer in Shenley aus dessen Feder und ein weiteres der Sammlung von F. Bischoff in Graz. Unter IV folgt ein Brief des Erherzogs Rudolf an Baumeister (15. Febr. 1811), mitgeteilt von F. Bischoff, und biographische Notizen über Franz Hölzl, mitgeteilt von C. Danhelowsky.

Ein wichtiger Hauptteil des Jahrbuches ist natürlich (S. 329—386) die Literatur (Bibliographie), welche am Anfang (A) noch Nachträge zum 1. Jahrbuch [1901—6] bringt, und dann (B) die Literatur von 1907 verzeichnet (darin Auszüge aus Cramolini's Erinnerungen an Beethoven (S. 373—81); vgl. dazu Thayer V, 317, Anm. 1 [selbst Z. 2 ein Druckfehler: Auszüge und Aufzeichnungen]).

Als Schmuck sind dem Bande bei-

---

samtausgabe der Briefe fernerhin der Redaktion Frimmel's unterstellt ist, hat in jetzt erfreulicherweise die oben ausgesprochene Hoffnung eines Ausgleichs der Gegensätze erfüllt.

gegeben ein Bild Thayer's (mit einem warmen Gedächtniswort Fr.'s) und ein Faksimile der Bagatelle Op. 33, I mit der Datierung Beethoven's 1782. Dazu sei bemerkt, daß doch wohl diese Zahl nachträglich aus 1802 gemacht ist durch Überschreiben einer 7 über die 8 und Ergänzung der 0 zu einer oben offenen 8, was aber das daran geknüpfte chronologische Räsonnement nicht erschüttert. Ein weiteres Faksimile von untergeordnetem Interesse (eine Unterfertigung des Fürsten Ferdinand Kinsky von 1810 und Beethoven's letzte Quittung über 240 fl. C. M. aus der Kinsky'schen Kasse vom 25. Febr. 1827) gehört zu dem ersten der 3 das Jahrbuch eröffnenden »Aufsätze«: »Beethoven und Fürst Kinsky« von J. Kratchovil. Dieser rückt zwar die unerquickliche Angelegenheit der durch force majeure verzögerten Zahlungen von Kinsky's Anteil an Beethoven's Ehrensold nicht in eine andere Beleuchtung als die von Thayer gegebene, bringt aber zu den bereits bekannten einige weitere Quittungen bei und weist in wohlmotivierter zusammenhängender Darstellung unberechtigte Vorwürfe gegen Kinsky und seine Erben ab. Bemerkenswert ist der Hinweis, daß Beethoven's Beziehungen zu Kinsky (Widmungen an ihn und die Fürstin) erst seit dem Gehaltsdekret datieren. Die von Kratchovil aufgeworfene Frage, wer wohl den Anstoß zu der Aufbringung des Beethoven an Wien fesselnden Gehaltes gegeben hat, ist wohl durch die vorliegenden Belege gegeben. Beethoven selbst, beraten durch die Gräfin Erdödy unter Assistenz von Gleichenstein hat zuerst Lobkowitz und den Erzherzog Rudolf für den Plan gewonnen und ist schließlich mit Lobkowitz unter Berufung auf den Erzherzog an Kinsky herangetreten. Mit Geschick ist die einwandfreie Rolle Kanka's in der Prozeßangelegenheit wegen der Zahlung klargestellt.

Die beiden andern Aufsätze des Jahrbuchs stehen zu einander in einem recht lehrreichen Kontraste: Max Chop, vielfach bekannt durch stark feuilletonistisch angehauchte Essays moderner Färbung unter dem Pseudonym »Monsieur Charles« schreibt (S. 48—74) über »Die Cmoll-Symphonie als Ausgang der modernen Motivtechnik« und der sehr seriöse Dr. Hermann Wetzel schreibt (S. 75—154 und Nachtrag S. 403/4) ein kleines Buch über »Beethoven's Sonate Op. 110. Eine Erläuterung ihres Baues«. Chop's reichlich dilettantischer Versuch, die wahrhaftig nicht neue Idee, daß das (mit der Pause vorher!) die leitende Idee des 1. Satzes sei, dahin zu erweitern, daß auch die andern Sätze von demselben beherrscht werden, bedarf keiner Zurückweisung; Dinge, wie die S. 58 (Andante), 60 (Scherzo) und 63 (Finale) aufgetischten Aufweisungen wird wohl schwerlich jemand ernsthaft zu nehmen sich bereit finden lassen. Mit solchen Analysen ist höchstens Köpfen gedient, in denen es ohnehin schon um das Verlangen nach Klarheit und Einsicht übel genug steht. Dergleichen mit dem Vorgeben etwas zu »erklären« vorzutragen, ist ein starkes Stück, und wird Herr v. Fr. hoffentlich an dieser einen Probe moderner Motivtechnik mehr als genug haben. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Wetzel's Studie. Allein, so sympathisch den Referenten die Erscheinung berühren muß, daß ein Versuch, mit seinen Demonstrationsmitteln den Aufbau einer der letzten Sonaten Beethoven's bis ins kleinste Detail genau klarzustellen — er kann sich leider der Einsicht nicht verschließen, daß Dr. Wetzel nur wenige willige Leser finden wird, die ihm mit wirklichem Interesse auf dem mühseligen Pfade folgen. Leider hat derselbe — wohl aus typographischen Gründen — sich noch obendrein verleiten lassen, auf die so anschaulichen Bogenkreuzungen zu verzichten und statt derselben stark irritierende Häufungen von Lesezeichen einer monströsen Form (von der Gestalt einer Pause für 4 Takte) anzuwenden. So wird, fürchte ich, sein ehrliches Bemühen, in verworrene Köpfe Klarheit zu bringen, nicht den erwünschten Erfolg haben. Weniger wäre hier mehr gewesen. Schemas wie das S. 137 liest leider niemand wirklich. Dergleichen ist nur an der Notierung selbst mit einiger Wahrscheinlichkeit der praktischen Nutzbarmachung wenigstens für Strecken durchführbar, weil da der musikalisch Begabte, auch wenn er nur liest und nicht spielt, die Notierung in klingende Musik umsetzt. Losgelöst vom Notenbilde wird es unfehlbar graue Theorie, die nicht anzieht, sondern abschreckt. Referent hat an seinen in Buchform gedruckten Analysen des Wohltemperierten Klaviers seine Erfahrungen gemacht; dieselben sind nur neben seiner Phrasierungsausgabe des Werkes genießbar, ohne dieselbe unmöglich. Analytische Nachweise beschränken sich daher besser auf herausgegriffne Einzelstellen.

Ein ausführliches Register zu den beiden ersten Bänden des Beethoven-Jahrbuches erhöht dessen Wert als Handwerkszeug ganz bedeutend. Mit Freuden

liest man, daß die Fortsetzung des Jahrbuches sichergestellt ist.

Hugo Riemann.

Hüffer, Eduard, Anton Felix Schindler, der Biograph Beethoven's. 8°, 78 S. Münster i. W., Aschendorff'sche Buchhandlung, 1909.

In schlichter, sachlicher Weise, ohne oratorische Kunststücke teilt der Autor den Lebensgang Schindler's mit, des unbesoldeten Beethoven'schen Geheimsekretärs. Schindler's Geschicke waren eine Zeit lang mit Beethoven's Lebenswegen verknüpft, woraus die Berechtigung, ja das Bedürfnis entspringt, sich über Schindler klar zu werden. Hüffer hat in dieser Beziehung klärend, ergänzend gewirkt durch die Mitteilung gut verbürgter Tatsachen. Vorher konnte man gewiß aus vielen Stellen der Beethovenliteratur (die Bücher von Nohl und Breuning mit eingeschlossen), aus lexikalischen Nachschlagebüchern (angefangen von Fétis und C. v. Wurzbach weiter bis zu den Neuauflagen der Musiklexika von Riemann und Schubert) und aus dem quellenmäßig gearbeiteten Artikel in der Allgemeinen deutschen Biographie gar manches über Schindler erfahren. Aber Hüffer, der engste Fühlung mit den Verwandten und Bekannten Schindler's hat, standen viele Briefe und andere Hilfsmittel zur Verfügung, die bisher nicht benutzt worden sind. Überdies ersetzt er das, was er, wie ich anmerken muß, aus der Beethovenliteratur übersehen hat, durch eine ausgebreitete Kenntnis niederrheinischer, sonst übergangener Blätter.

Schindler ist 1795 zu Meedl in Mähren geboren. In früher Jugend zeigte er schon Begabung für Musik. Indes machte er zunächst das Gymnasium mit den zwei Jahren »Philosophie« u. z. in Olmütz durch, um dann an der Universität in Wien Jura zu studieren. Die erste Begegnung mit Beethoven fällt ins Jahr 1814, wie Schindler das selbst in seiner Beethovenbiographie mitteilt. Hüffer weiß über die Studienzeit Schindler's in Wien manches Neue mitzuteilen. Mit Dr. Joh. Bapt. Bach, bekannt durch seine Beziehungen zu Beethoven, dürfte Schindler 1816 in Verbindung getreten sein, kurz bevor Dr. Bach seinen Advokateneid ablegte. Das war im Januar 1817. Neu sind auch die Stellen aus Briefen der Sängerin Katharina Siegl an Schindler aus dem Jahre 1822. Die Künstlerin schreibt u. a.: »Ich bette ihn [Beethoven] an und bin auch ein wenig verliebt« ... »Sie [Schindler] waren der gute Engel, der mich bey dem göttlichen himmlischen Beethoven einführte ...« In einem der folgenden Abschnitte bekommt ein bekannter »Eiferer« im Lande der Beethovenforschung einige wohlverdiente Hiebe ab, um Schindler gegen ihn zu verteidigen.

Die Biographie Schindler's verliert für die Zeit nach dem Ableben Beethoven's an Interesse, doch bleibt es dankenswert, daß Hüffer auch nach 1827 dem Lebensgang Schindler's nachspürt, daß er zur Entstehung der Schindler'schen Beethovenbiographie, zur Geschichte ihrer Neuauflagen manches beachtenswerte beibringt. Für den Beethovenforscher ist es von Bedeutung, durch das Buch in der Überzeugung bestärkt zu werden, daß Schindler doch ein recht zuverlässiger Berichterstatter über Beethoven gewesen, auch wenn ihm hie und da kleine Irrtümer nachzuweisen sind. Für weitere Kreise hat Hüffer's Arbeit dadurch Interesse, daß sie gelegentlich in die Kreise der Chopin, Ch. Hallé, Fr. Liszt, Habeneck, David, Meyerbeer, Vieuxtemps, Schumann, Fink, Hirschbach, Lortzing hinüberführt. Auch der junge Anton Rubinstein wird in dem Buche genannt. Liegt auch das Hauptgewicht der Arbeit auf Schindler's Beziehungen zu Beethoven, so finden doch auch die Freunde der voll entwickelten Romantik genug der anregenden Mitteilungen in dem neuen Buch.

Th. v. Frimmel.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex.-8°, 132 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909. *M* 4,—.

Auch diesmal mag für die Gediegenheit dieser allbekannten Publikation eine Angabe ihres Inhalts sprechen. In einem Aufsatz »Über Heterophonie« stellt G. Adler (Wien) die beachtenswerte Forderung zur Diskussion, neben Homophonie und Polyphonie als dritte Stilkategorie die Heterophonie anzuerkennen, unter H. jene schon von Plato erklärte mehrstimmige Gesangsart verstanden, bei der eine Tenormelodie unregelmäßig, scheinbar planlos umspielt wird von zwei oder drei anderen Stimmen, wobei Dissonanzführungen und Parallelen nicht ausgeschlossen sind. Adler hebt hervor, daß der Improvisation dabei eine Hauptrolle zukommt und zitiert eine Reihe von Beispielen (leider nicht genug) mittelalterlicher und moderner exotischer Organum- und Discantusheterophonien, weist auch darauf hin, daß in der Musik der Gegenwart mit ihrer oft rücksichtslosen Stimmführung atavistische Erscheinungen in diesem Sinne häufig zu bemerken seien

(was seinerseits eine bekannte These Lamprecht's stützen würde!). Fachgenossen werden jedenfalls zu der von Adler angeregten Frage Stellung nehmen müssen. H. Abert (Halle) bewegt sich auf dem Gebiet der württembergischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, die ihm gerade in letzter Zeit eine Reihe wertvoller Abhandlungen zu danken hat. Diesmal steht der geniale Ballettmeister J. G. Noverre mit seiner durchgreifenden, von Stuttgart aus und im Verein mit Jomelli unternommenen Ballettreform im Mittelpunkt. Die schöne Studie, die zugleich der Einflüsse Noverre's auf Denner, Rudolf, Toeschi und die Wiener Starzer, Asplmeier usw. gedenkt, zeigt wieder einmal, daß die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts dem Suchenden noch eine Überfülle bisher unverarbeiteten Stoffs bietet. H. Kretzschmar's beide Aufsätze sind stilkritischer Natur; der erste untersucht in scharfsinniger Weise zwei erst kürzlich wieder zugänglich gewordene Opern Nicc. Logroscino's (aus der Santinischen Bibl. in Münster), die einzigen, an denen bis jetzt die vielgepriesene Originalität dieses Neapolitaners im Opernfinale zu prüfen ist. Das Resultat der Untersuchung, zugleich durch ein treffliches Notenbeispiel gestützt, ist, daß man in der Tat dem Logroscino als einem kräftigen und ursprünglichen Talent in Zukunft einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Buffooper zuzuweisen verpflichtet ist. Der zweite Aufsatz bringt eine glänzende Besprechung der ersten drei bis jetzt erschienenen Sinfoniebände der Haydnausgabe, d. h. der Jugendsinfonien Haydn's. In der bekannten geistvollen und durchdringenden Art leuchtet Kretzschmar in die geheimsten Herzensfalten des großen Instrumentalmeisters, macht auf eine Fülle von Zusammenhängen seines Schaffens mit der Kunst- und Volksmusik und den geistigen Strömungen seiner Zeit aufmerksam und spricht erschöpfende Worte über Haydn's Verhältnis zur Programmsinfonie bis 1770. — Und wieder folgt nun, über jedes Lob erhaben, die internationale Jahresbibliographie des Herausgebers, deren Unentbehrlichkeit endlich auch einmal diejenigen anerkennen sollten — sei's auch nur durch bescheidene Quellenangabe —, die sie jahraus, jahrein stillschweigend benutzen und ausbeuten. A. Schering.

Kestenberg, Leo. Fidelio. Oper von L. v. Beethoven. In »die Volksbühne«. Eine Sammlung von Einführungen Dramen u. Opern. Hrsg. vom Bildungs-Ausschuß der sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Kl. 8°, 8 S. Berlin, Buchh. Vorwärts, 1909. ℳ —,10.

Wir zeigen eines dieser Heftchen des allgemeinen Interesses wegen an.

Kirchengesangvereinstag, der 22. deutsche evangelische zu Dessau am 18. bis 19. Okt. 1909. 8°, 61, S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ —,60.

Klob, Karl Maria: Kritische Gänge. 2 Bde. 1. Musik u. Oper. Gr. 8°, VIII, 203 S. — 2. Literatur u. Theater. VII, 245 S. Ulm, H. Kerler. ℳ 6,20.

Kothe-Forchhammer, Führer durch die Orgel-Literatur. Bearbeit von Otto Burkert (Brünn). 388 S. F. E. C. Leuckart.

Otto Burkert hat sich ein großes Verdienst durch die Neubearbeitung des Führers durch die Orgelliteratur erworben. Alle Neuerscheinungen sind sorgfältigst registriert: die beigefügten Urteile und Würdigungen sind knapp, klar, lehrreich und ... zutreffend. In dem Kapitel der »Übertragungen« wäre eine prinzipielle kritische Würdigung der Übertragung an sich wünschenswert, damit der Transkriptionswut etwas gesteuert werde. Möchten recht viele Organisten von der großen Arbeit, die in dem Buche liegt, Nutzen ziehen. Es verdient die Bezeichnung »unentbehrlich«.

A. Schweitzer.

Kuhlo, Hermann: Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809—1909. Mit zwei Heliogravüren und sieben Faksimiles. Berlin 1909. Eigentum der Sing-Akademie zu Berlin. Zu beziehen durch Horn & Raasch. ℳ 3,—.

Kuhlo's Buch hat zwei große Vorzüge: der Verfasser versteht es, die geschilderten Verhältnisse dem Leser greifbar nahezurücken, und er enthält sich jeder Schönfärberei, der ein pro domo Schreibender nur zu leicht anheimfällt. Behandelt ist im wesentlichen nur die innere Geschichte des Vereins: die exoterische musikalische und allgemein-kulturelle Bedeutung ist nur kurz gestreift. Von dem Gebotenen interessiert uns am meisten ein Punkt, der seinerzeit von Spitta besprochen worden ist, als Elben's Buch über den volkstümlichen deutschen Männergesang 1887 erschienen war. In seinem Aufsatz »Der deutsche Männergesang« (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894), den Kuhlo wohl nicht gekannt hat, sucht Spitta zu erweisen, daß von einem aristokratischen Charakter der älteren Liedertafel nicht die Rede sein könne; als Reaktion gegen den verwelschten und verdorbenen Musikbetrieb der Höfe, als eine musikalische

Emanzipation des Bürgerstandes sei sie durchaus demokratisch, wenn auch nicht in dem Sinne der süddeutschen, von Nägeli abhängenden Vereine; vor allem verbinde beide Gruppen die stark in den Vordergrund gerückte Liebe zum Vaterland. Nach dem, was Kuhlo über die Verhältnisse innerhalb der Liedertafel unter Zelter's und Rungenhagen's Leitung mitteilt, wird sich Spitta's Standpunkt nicht mehr völlig aufrecht erhalten lassen. Die Zeltertafel hat allezeit ein stark exklusives Gepräge gewahrt, nicht nur nach innen, bei der Aufnahme von Mitgliedern und Gästen, sondern auch nach außen, in der Stellung zur Öffentlichkeit, im Verkehr mit den jüngeren Liedertafeln und in der Frage der Vereinigungsbestrebungen, die im zweiten Viertel des Jahrhunderts nicht nur im Süden, sondern auch in Norddeutschland eifrig betrieben wurden. Daß aber der Patriotismus, wenn auch in den Statuten, so doch nicht im wirklichen Vereinsleben derart die dominierende Note gewesen ist, wie Spitta annahm, geht aus der auffallenden Gleichgültigkeit der Tafel bei den Ereignissen der Befreiungskriege und der unmittelbar folgenden Jahre hervor, eine Indifferenz, die der alte Bornemann temperamentvoll gegeißelt hat. Zelter schloß mehr und mehr politische und nationale Angelegenheiten aus und beschränkte das Interesse des Vereins auf sich selbst. Und was Zelter wollte, setzte er durch. Die Autokratie, mit der der Meister seinen Täflern vorstand, stimmt nicht zu Spitta's Ansicht, daß Zelter der entscheidende Zug in der unaristokratischen Physiognomie der Liedertafel gewesen sei. Curt Sachs.

Kuhlo, p. Johs.: Posaunen-Fragen, beantwortet. 3., verb. u. verm. Aufl. des »Anh. A zum Posaunenbuche. Einrichtung u. Einübg. v. Posaunenchören u. Stoff f. Familienabende«. (XVIII, 144 S. m. 2 Abbildgn.) 8°. Bethel b/Bielefeld, Buchh. der Anstalt Bethel, 1909. ℳ 1,—.

Macleane, Douglas. Our Island Church. London, George Allen, 1909. pp. 249, demy 12mo. 2/6.

From 10—24 June 1909 a great Church Pageant was held at Fulham, (where the palace of Bishop of London); 19 historical scenes dating 313—1688; music partly hymnodic by performers themselves, partly choral between the scenes. Present book illustrative. Series of brilliant essays on the church-periods.

I. **Marxer,** Prof. Dr. Otto. Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Heft III der von Prof. Dr. P. Wagner herausgegebenen »Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz«. 8°. VII und 248 S. nebst 10 Tafeln Faksimilien. St. Gallen, Buchdruckerei Ostschweiz, 1908.

II. **Leineweber,** Dr. C. H. Das Graduale Junta 1611. Ein Beitrag zur Choralgeschichte des 17. Jahrhunderts. Heft IV derselben Sammlung. 8°, VII und 72 S. Freiburg (Schweiz), Buchdruckerei des Werkes vom heiligen Paulus, 1909. ℳ 2,—.

Das treffliche Wirken der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz offenbart sich wieder in zwei Arbeiten, welche als wichtige Beiträge zur Choralgeschichte willkommen zu heißen sind.

I. Hatten die kirchenmusikalischen Verhältnisse St. Gallens bis zum 12. Jahrhundert in P. Anselm Schubiger einen berufenen Geschichtschreiber gefunden, so richtet Marxer nach kurzer Skizzierung der dazwischenliegenden Periode vor allem sein Augenmerk auf ein Choralwerk des 16. Jahrhunderts, den sogenannten Codex Brander. Dem 12. Jahrhundert war in St. Gallen der Sinn für die Bedeutung des Kirchengesangs abhanden gekommen, und selbst der Eifer eines Ekkehard V. konnte den Verfall nicht aufhalten, der mit dem Niedergang des Klosters infolge steter Fehden mit Bischof und Reich, Mißachtung der Wissenschaften, Mißwirtschaft der Äbte, lockeren Lebenswandels der Klosterherren gleichen Schritt hielt. Da nahm 1457 Ulrich Rösch die Leitung des Klosters in die Hand. War er auch in erster Linie auf die wirtschaftliche Hebung aus, so ließ er doch die Pflege der Wissenschaften nicht aus den Augen. Die alte Klosterschule öffnete wieder ihre Pforten, Kunst und Wissenschaften erblühten in St. Gallen zu neuem Leben. Tatkräftige Äbte, vor allem Franz Geisberg (1504—1529), setzten sein Werk fort. Die kirchenmusikalischen Verhältnisse wurden geregelt, die Funktionen von Organist und Sänger bestimmt, für die Anfertigung von Gesangbüchern Sorge getragen. Eine nicht unbedeutende Tätigkeit als Musiker und Schreiber entfaltete vor allem Fridolin Sicher. Wichtig für die Entwicklung der Kirchenmusik auf St. Galler Boden wurde das Fest des heiligen Notker, welches im Mai 1514 zum ersten Male gefeiert wurde. Eine neue Blüte der Sequenzenkomposition setzte ein, an der sich Franz Geisberg selbst hervorragend beteiligte. Er war

es auch, der 1507 eine Sammlung dieser Sequenzen durch Frater Joachim veranlaßte und eine kostbare Reinschrift auf Pergament von Leonhard Wirstlin anfertigen ließ. Diese ist verschollen, die Vorlage aber noch in dem sogenannten Brander-Kodex erhalten.

In gotischer Choralnotation auf Papier geschrieben, enthält er neben einem St. Galler liber hymnarius im wesentlichen die Gesänge des Ordinarium missae mit vielen Farcituren und einigen Ansätzen zur Mehrstimmigkeit sowie 416 Sequenzen. Ein altes Verzeichnis bringt einige historische Notizen über die Verfasser. Gegenüber der alten Anschauung, in dem Schreiber Joachim den Pater Joachim Brander zu erkennen, erweist Marxer den 1504 zum cantor secundus ernannten Joachim Cunz als den Skriptor des Bandes. Vom Inhalte behandelt er vorerst nur das Ordinarium Missae. Das Sequentiar gedenkt er in einer selbständigen Publikation herauszustellen. Die im Ordinarium enthaltenen Farcituren oder Tropen bringt er, sofern sie nicht von Blume in Dreves' »*Analecta hymnica*« veröffentlicht vorliegen, zum Abdruck. Gegenüber Blume's Meinung von dem französischen Ursprung der Tropenform betont Marxer den allgemeinen griechisch-byzantinischen Einfluß und hält die St. Galler Tropen für unabhängig von Frankreich. Einen volkstümlichen Charakter erkennt er ihnen nicht zu, trotz der Volkstümlichkeit der Kyrie-, Gloria-, Sanctus- und Agnus-Melodie. Besondere Untersuchung widmet er den spätmittelalterlichen Melodien. Wertvoll ist der Nachweis des Einflusses der Mensuralnotation in der choralen Aufzeichnung, wie er uns in jener Zeit vielfach begegnet, wo sich auch in der Choralnotenschrift die Formen ♦ = semibrevis und ⧫ = minima heimisch machen, und sich der cantus fractus innerhalb des gregorianischen Gesanges herausbildet. Im Gegensatz zu dem künstlerischen Ebenmaß der gregorianischen Melodien sagt Verf. den neuen Weisen mit Recht geschmacklose Effekthascherei bei Armut der Erfindung nach. Bemerkenswert ist, daß der Schreiber selbst an ihnen Kritik übt und sie verschieden bewertet. Typisch für jene Zeit ist der wechselweise Vortrag der Gesänge von Chor und Orgel. Wie in gleichzeitigen Handschriften von Breslau und Berlin lassen sich primitive Formen des Diskants nachweisen. Marxer geht auf den Charakter der Melodien ein und gibt unterscheidende Kriterien für die aus dem Orient stammenden Weisen: Ambitus nach unten bis zur Quinte der Tonika und Schluß in der Oberquinte derselben. Als Quellen für den Kodex gibt Marxer die älteren St. Galler Choralbücher an, die alle mehr oder weniger Sequenzen enthielten, nicht zu vergessen den aus Italien stammenden Kodex 383.

Nach Entstehung des Cunz-Kodex versiegte in St. Gallen die Choralkomposition. Das Streben nach Mehrstimmigkeit ergreift auch das Kloster und führt den Abt Diethelm zur Berufung eines italienischen Musikers Manfredinus Barbarinus Lupus, um die wesentlichsten Chorformen der Haupt- und Nebengottesdienste in vierstimmigen Satz zu bringen. Der berühmte Orientalist Enk schrieb zu diesem Werke eine Vorrede, in welcher er den Abt feiert wegen Einführung der Figuralmusik, die vor dem cantus gregorianus einen festlichen Charakter voraus habe. Nur für die Wochentage und die niederen Feste wurde der einstimmige Gesang beibehalten, scheint aber später doch wieder die Oberhand gewonnen zu haben, bis im 17. Jahrhundert die Figuralmusik mächtiger hereinbrach. Allmählich wird auch die Frage nach der Verwertung der Instrumente im Kloster akut und dahin gelöst, daß selbständige Instrumentalmusik verpönt, sie aber im übrigen mit Maßen zuzulassen sei. Die Einführung trifft indes auf Schwierigkeiten. Unter Gallus II. wurde die Choraltradition hochgehalten; und erst unter Joseph I (1717 bis 40) scheint ein offenbarer Umschwung zugunsten der mehrstimmigen und instrumentalen Musik eingetreten zu sein. Im Jahre 1805 erfolgte die Aufhebung der Abtei.

Schon durch diesen Aufriß hoffe ich gezeigt zu haben, daß es sich bei Marxer's Buch um eine wertvolle Publikation und weitgehende Untersuchung handelt. Das reiche Notenmaterial läßt uns einen tiefen Blick in die St. Galler Choralgeschichte des 16. Jahrhunderts tun. Wertvolle Faksimilien aus den St. Galler Codices 533, 546, 461, 542, 392 und 1796, die uns das dortige Musiktreiben in verschiedenen Jahrhunderten veranschaulichen, schmücken den Band.

II. Die Studie Leineweber's leuchtet hinein in jene Zeit, die sich von dem Solistischen abwendet, infolgedessen auch auf den reichen melismatischen Schmuck der gregorianischen Melodien verzichtet und sie zurückschneidet. Ein außerrömisches Gesangbuch aus der Zeit der Reformation, das der Junta-Offizin zu Venedig entstammende Graduale 1611 ist Gegenstand seiner Untersuchung. Er erweist es als ein unrühmliches Zeugnis der Tätigkeit dieser wichtigen Offizin, ungenau in der Setzung von Schlüsseln

und Noten infolge des Doppeldrucks, ungenau in der Textunterlegung, planlos in der Anwendung der Notenzeichen, unzuverlässig in den Angaben der Rubriken und überreich an Druckfehlern. Betont der Titel zwar die Übereinstimmung der Texte mit der Fassung, welche die auf die Beschlüsse des Trienter Konzils fußende Kommission festgelegt hat, so lassen sich in vielen Fällen gerade vortridentinische Gesangbücher als Vorlagen nachweisen. Bei den Melodien ist nächst der Kürzung der Einfluß von betonter und unbetonter Silbe auf die Aufzeichnung wichtig. Unbetonte Silben erhalten das rhombenförmige punctum, betonte und solche, die vor einer Pause stehen, die virga. Der ganzen Psalmodie mangelt es an einheitlicher Gestaltung, willkürlich wird die Psalmformel dem Texte angepaßt. Die liturgischen Weisen werden in die Tonarten-Schemata hineingezwängt, ihr Umfang auf höchstens eine None zurückgeschnitten; manche Melodien verlieren zwei Drittel ihres Maßes. Nahezu alles Melismatische wird ausgemerzt, jegliche Grundregel der liturgisch-musikalischen Formenlehre außer acht gelassen. Dabei arbeitet der Redaktor so lässig, daß er wiederkehrenden Melodien eine ganz verschiedene und planlose Behandlung zuteil werden läßt. Von dem Tiefstande der Choralpraxis des beginnenden 17. Jahrhunderts gewinnen wir ein anschauliches Bild. Johannes Wolf.

Mosel, J. F.: Versuch e. Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, (Wien 1813.) Mit e. Einleitg. u. Erläutergn. neu hrsg. v. Dr. Eng. Schmitz. Gr. 8°, 75 S. 8°. München, Dr. H. Lewy. *M* 1,80.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon, Siebente, vollständig umgearbeitete Auflage. 8°, XXIII u. 1598 S. Leipzig, Max Hesse. *M* 12,—.

Die neue Auflage dieses Werkes liegt nun vollständig vor. Schon nach vier Jahren ist sie notwendig geworden, was direkt überraschen mußte, da Deutschland allein die 6. Auflage in dieser kurzen Zeit verbraucht hat. Übersetzt in eine Reihe Kultursprachen — neuerdings auch russisch — ist dieses Musik-Lexikon das weitaus verbreitetste der ganzen Welt und kann, da es von Auflage zu Auflage völlig durchgearbeitet wurde und in kurzer Zeit Neuauflagen erlebte, wie kein zweites Musik-Lexikon immer wieder auf der Höhe zeitgenössischer Forschung stehen. Von Auflage zu Auflage hat dieses Lexikon den musikwissenschaftlichen Charakter immer stärker betont, so daß es heute, bei seiner enormen Verbreitung, die Bestrebungen der Musikwissenschaft wie kein zweites Werk einer breiten Öffentlichkeit gegenüber vertritt. Überraschend stark ist in der neuen Auflage besonders der bibliographische Teil gewachsen, da stärker als früher, selbst einzelne Artikel Berücksichtigung gefunden haben. Die jüngeren Musikhistoriker sind hier im ganzen besser bedacht als die älteren, ein Chrysander, Spitta und Kretzschmar, deren oft überaus wertvolle Einzelaufsätze vielleicht eine spätere Auflage in stärkerem Maße berücksichtigt. Aber wie gesagt, gerade die Musikwissenschaft kann mit der Entwicklung dieses Musik-Lexikons höchlichst zufrieden sein und hat alle Veranlassung, sich bei ihrem Verfasser schönstens zu bedanken.

Im Vorwort dieser Auflage ergreift H. Riemann die Gelegenheit, für die ihm anläßlich seines 60. Geburtstages dargebrachten Ehrungen herzlich zu danken. Es kann bei dieser Gelegenheit nachgetragen werden, daß bei den Sympathiekundgebungen eine sehr große Zahl von Orchesterkorporationen und Musikerverbänden vertreten waren. »Der feste Rückhalt«, schreibt denn auch Riemann, »den diese breiten Schichten praktischer Musiker meinen Bestrebungen geben, wird, hoffe ich, nicht ohne Wirkung bleiben auf diejenigen musikalischen Lehranstalten, welche sich bisher nicht entschließen konnten, ihre Lehrpläne zu revidieren.«

Daß jedes Lexikon Verbesserungen verlangt, liegt in der Natur der Sache. Man bringt hier seine Wünsche am besten dem Verfasser selbst vor. Der und jene Sach-Artikel verlangt heute noch einen etwas breiteren Untergrund, so z. B. der Artikel »Oper«.

Riesemann, Oskar von, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. (Publikationen der IMG. Beihefte. Zweite Folge. VIII.) 108 S. mit 12 photographischen Beilagen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 5,—.

Die Bedeutung dieser Schrift beruht darauf, daß sie uns mit den Ergebnissen der neueren Forschung zur Geschichte der altrussischen Neumen bekannt macht. Diese sind der Hauptsache nach byzantinisch-griechischer Herkunft, wobei noch nicht entschieden werden kann, ob sie direkt von Byzanz oder von den Klöstern des Berges Athos überliefert wurden. Da gegenwärtig die Untersuchung der griechischen Tonschriften des Mittelalters mit Eifer betrieben wird, entbehrt die Schrift nicht der Aktualität. Den

mit den lateinischen Neumen vertrauten Leser werden am meisten die zahlreichen und merkwürdigen Parallelen zu Vorgängen der lateinischen Entwicklung interessieren. Obschon mehr referierend, als selbständige Forschung darbietend, ist die Schrift zu begrüßen, da sie uns in ein Gebiet hineinführt, das den des Russischen unkundigen Freunden alter Musik verschlossen ist. Einen wichtigen Nachtrag dazu liefert die Riemann-Festschrift S. 189 ff., wo der Verfasser über eine Expedition zu dem Berg Athos und seinen liturgisch-musikalischen Schätzen berichtet. Ausführliches darüber im nächsten kirchenmusikalischen Jahrbuch.

P. Wagner.

Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethoven's Leben auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weiter geführt von Herm. Deiters. Vierter und fünfter Band herausgegeben von Hugo Riemann. Gr. 8°. IV. Bd. XIV u. 594 S. V. Bd. VI u. 597 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907 u. 1908.

Im Bereich der Beethovenforschung sind während der jüngsten Jahre viele, allzu viele Bücher und Hefte erschienen. Manches davon ist belanglos, überflüssig. Anderes muß als erwünscht, vielleicht als ersehnt bezeichnet werden. Zu diesem, von manchen gewiß ersehnten Erscheinungen gehören die zwei Bände, welche einen Abschluß der großartig angelegten Beethovenbiographie von A. W. Thayer bilden. Vor mehr als vierzig Jahren (1866) war der erste Band erschienen. Der zweite folgte 1872, der dritte 1879. Dann war eine lange Pause. Der Autor, schwer erkrankt, konnte das so wohl vorbereitete Werk nicht mehr selbst vollenden. Er starb nach langem Leiden 1897. Deiters, der vom ersten Bande an die Übersetzung des englischen Manuskripts besorgt hatte, arbeitete zwar weiter, doch veröffentlichte er leider zunächst keine Fortsetzung des Werkes, sondern eine neue, ganz umgearbeitete Auflage des ersten Bandes, nochmals »leider« ohne Register. Diese Neuauflage erschien mit der Jahreszahl 1901. Mit der Ausarbeitung der noch fehlenden Abschlußbände ging es langsam aber sicher vorwärts. Da starb zehn Jahre nach Thayer's Hingang auch H. Deiters u. zwar am 11. Mai 1907 zu Koblenz. Übrigens hinterließ er die Bearbeitung des vierten Bandes in fast fertigem Zustand, nämlich schon in Aushängebogen. Der fünfte Band war im Manuskript fertig. Die Herausgabe der beiden Bände wurde durch Hugo Riemann besorgt, der dem vierten Bande noch den knappen Hinweis auf den prächtigen Fund der Mödlinger Tänze Beethoven's hinzufügte und den vierten und fünften Band nach Maßgabe der neuesten Literatur mit zahlreichen eigenen Anmerkungen versah.

Nun hat also das große Werk einen gewiß befriedigenden Abschluß erhalten. Denn die neuen Bände reichen in der biographischen Darstellung bis zum Tode Beethoven's und sie enthalten eine solche Fülle von sorgsam und gewissenhaft gesammeltem Material, daß es nörgeln hieße, wollte man da und dort einen kleinen Mißgriff, ein kleines Mißverständnis herausgreifen. Die Fehler des Buches, sie liegen auch zum Teil in der Anlage des Ganzen, die ja nicht mehr zu ändern war, verschwinden neben den vielen Vorzügen. Das ganze Werk gehört ohne Zweifel zu den unerläßlichen Hilfsmitteln, die sich jeder bereitlegen muß, wenn er über den großen Beethoven sich gründlich zu unterrichten gedenkt. Jedenfalls beginnt mit dem Abschluß dieses bedeutenden Werkes eine neue Phase der Beethovenforschung, die bisher nicht wenig dadurch gehemmt war, daß mit Ausnahme der unmittelbar an der Sache Beteiligten niemand recht wissen konnte, was uns der Abschluß bringen werde. Seien wir nun dem tatkräftigen und sachkundigen H. Riemann und der Verlagshandlung dankbar, daß trotz mancher Widerwärtigkeiten nun doch das große Werk vollendet worden ist.

Th. v. Frimmel.

Wotquenne, Alfred. Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi. 8°, 130 + 22 pp. Bruxelles, Coosemans, 1909.

Luigi Rossi fut, peut-on dire, la dernière hantise de Gevaert. Dans les derniers mois de sa vie, je voyais rarement le vénérable vieillard sans que, la conversation venant à tomber sur la musique ancienne, il ne me reparlât du chantre de la *Gelosia* avec cette chaleur passionnée que les choses de l'art, — mais celles-là seules, — éveillaient en lui. L'avant-veille encore de son décès, — un pied déjà au tombeau, mais avec cette plénitude des facultés intellectuelles qu'il conserva jusqu'à l'instant suprême, — il avait eu avec son secrétaire M. Wotquenne une conversation prolongée, l'entretenant notamment de Luigi Rossi, auquel il comptait consacrer une étude dont M. Wotquenne devait fournir la partie bibliographique ... Mais la mort

était là, et la dernière production de ce cerveau toujours en travail resta le merveilleux *Traité d'Harmonie*, d'une documentation si vaste, si plein d'aperçus nouveaux et inédits. Le XVIIème siècle musical avait toujours attiré Gevaert. L'un des premiers, il pénétra délibérément dans ce vaste et obscur domaine, aujourd'hui largement défriché et dont, me disait-il un jour, l'exploration même superficielle aurait exigé une vie d'homme. Dès 1866, il faisait interpréter à Paris, par Salvatore Marchesi, des œuvres de Rossi, et deux ans plus tard il publiait cette belle collection des *Gloires de l'Italie*, peu appréciée à ce moment et encore trop peu connue aujourd'hui, malgré le choix savant et heureux des pièces et les mérites de la réalisation de la basse continue, qui dépasse de loin la plupart des travaux plus modernes du même genre. Gevaert avait déjà rassemblé de nombreuses notes en vue de son travail sur Rossi, qui aurait donné une suite logique à son étude sur les maîtres florentins (Introduction au premier volume des *Gloires de l'Italie*; aussi dans l'*Annuaire du Conservatoire*, 1882). Mais il s'est opposé, dans ses dernières volonté, à toute publication posthume. Nous ne connaîtrons donc probablement pas de si tôt ses idées sur Rossi, non plus que l'édition simplifiée du *Traité d'Harmonie* qui était en voie d'élaboration, ou encore les notes rassemblées par lui sur la musique antique depuis la publication de l'*Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité*, cela en si grand nombre qu'elles auraient exigé, disait-il, une refonte complète de son grand ouvrage. — En ce qui concerne Luigi Rossi, M. Wotquenne nous dédommage du moins en nous offrant aujourd'hui la partie bibliographique du travail projeté, — la plus importante, en somme, au point de vue documentaire. Nul n'était plus qualifié pour entreprendre cet inventaire que le savant catalogiste des œuvres de Gluck et de Phil.-Emm. Bach, ainsi que des *Libretti italiens du XVIIème siècle* conservés à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles. Dans le présent ouvrage, M. Wotquenne dresse la liste de 226 compositions de R. dont il a rassemblé les copies, et qui se décomposent comme suit: 167 canzones et cantates à une voix, 28 morceaux à deux voix et basse continué, 22 morceaux à trois voix, trois à quatre, cinq motets et une passacaille pour clavecin (les fragment d'opéras connue de Luigi, ainsi que les morceaux douteux ou apocryphes, font l'objet d'une nomenclature spéciale). Pour chaque morceau, l'auteur indique les références locales, tandis que dans un chapitre liminaire il fait le recensement des recueils et msts. des grandes bibliothèques européennes renfermant des compositions du maître. Ces inventaires apportent sur plus d'un point des lumières nouvelles, M. W. ayant pu identifier nombre de pièces inconnues. L'ouvrage se termine par un index musical donnant les premières mesures des 226 morceaux recensés, moins six dont le texte seul est connu jusqu'à présent. — La brochure de M. W. sera bien venue de tous ceux qui s'occupent des origines de la monodie dramatique et de l'opéra au XVIIème siècle. Insuffisamment apprécié jusqu'à présent, L. R. joua un rôle prépondérant dans le développement de l'expression musicale. Lorsqu'on lit ces cantilènes mouvementées et passionnées, où passe par instant le souffle de Gluck, ces accents d'une émotion si vraie, si adéquats au texte, cette ligne mélodique ample, d'une inspiration si généreuse et si libre, on a peine à croire que tout cela remonte au premier tiers, tout au plus à la moitié du XVIIe siècle, c'est à dire à une époque où l'école vénitienne perfectionnait à peine le récit monotone et l'arioso informe de Monteverde. Luigi ne se révèle pas tant dans l'opéra (et c'est bien ce qui cause l'oubli qui persiste autour de son nom), c'est dans la cantate qu'éclate son génie. Mais c'est aussi dans la cantate que les maîtres vénitiens et napolitains étudient leur art, c'est là qu'ils vont puiser leurs éléments d'expression dramatique. A ce point de vue, l'œuvre de L. R. est d'une importance historique inappréciable, attestée d'ailleurs par la célébrité qui de son vivant entourait cet artiste injustement sacrifié depuis à la réputation surfaite de Monteverde et de Carissimi.

Ernest Closson.

Tiersot, Julien. Gluck. In »Les maîtres de la musique«. 8°, 248 S. Paris, F. Alcan, 1910. Fr. 3,50.

Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk. 34. durchgeseh. Aufl. Berlin, A. Duncker, 1909. ℳ 5,—.

Weingartner. Fel.: Die Symphonie nach Beethoven. 3., vollständig umgearb. Aufl. 8°, III e. 113 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 2,—

Who's who on the stage? London, T. S. Clark, 1909. pp. 888, cr. 8vo. 6/.

Wolzogen, Hans v., Großmeister deutscher Musik. Bach. Mozart. Beethoven. Weber. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 3,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Veränderungen.

Atheneum polskie — eingegangen.
«Młada muzyka«' wird seit 1910 als »Przegląd muzyczny» (**Pm**) erscheinen. (Dieselbe Adresse.)
Pk »Przewodnik koncertory«, Krakau, Rynek główny 35.
Pnl »Przewodnik naukory i lieteracki« Lemberg, Czarnieckiego 10.

Anonym. Hugo Riemann, Mm 17. — Internationaler Musikkongreß in Wien, Mm 14 ff. — Siegmund Noskowski, Mm 16. — Das Musikleben in slawischen Ländern, Mm 23. — Paweł Kochański, Mm 24. — Gregorianischer Kongreß, Mm 24. — Organ-Playing in England, ZIMG 11. 3. — Das neue Perzina-Harfen-Klavier mit Cembalo-Pedal, MWB 40, 35. — Early Elizabethan Stage Music, The Musical Antiquary, Oxford University Press, October, 1909. — Robert Douland's musical Banquet 1610, ibid. — The King's Musicians, from the Audit Office Declared Accounts, ibid. — Wanda Landowska, RMC 6, 71. — Nachklänge zur 19. Generalversammlung des Allgem. Cäcilienvereins in Passau, GBo 26, 11f. — Portuguese music, MMR 39, 468.

A., G. E. P. Notes on the Registers of St. Helen's, Bishopsgate, The Musical Antiquary, Oxford University Press, October, 1909.

Aaust, R. Moderner Konzertsaal, Mm 21.

Altenberg, P. Englische Tänzerinnen, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 32/33.

Altenburg, Wilh. Ein kleiner Nachtrag zu dem Artikel in Nr. 6: Die hohen Bach-Trompeten, ZfI 30, 7.

Altmann, Gustav. »Ariadne«. Mythisches Mysterienspiel von Ludw. Heß, Mk 9, 5.

Andro, L. Wiener Hoftheaterkrise, AMZ 36, 48.

Antcliffe, Herbert. The position of Haydn, MO 33, 386.

— The subtlety of Elgar, NMR 9, 97.

B., G. Über Landkirchenorgeln! GBl 34, 11.

Bahr, H. Das Konzert, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 30/31.

Batka. Gustav Mahler's »Siebente«, KW 23, 6.

Baumbach, Felix. »Sonnenwendglut.« Ein Kommentar zur Münchener Aufführung des Werkes, AMZ 36, 51.

Bergmanns, Paul. Nicolas Maisocque. musicien montois du XVIIe siècle, Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1909, Nr. 3.

— La Musique au Congrès du Liège. Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1909, Nr. 7.

Bertini, P. La genesi di cinque grandi compositori russi (Mussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakoff, Balakiref e Cesar Cui), NM 14, 176.

Biehle, Johannes. Bericht über die Bearbeitung der kirchenmusikalischen Gehaltsverhältnisse, K 20, 11,

Birgfeld, Rudolf. Eugen d'Albert: »Izeyl«. (Bespr. der Hamburger Urauff.), NMZ 31, 5.

Bopp, Wilh. Über die Aufgaben und Ziele der Musikakademien und Konservatorien, Jahresbericht der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst (Wien) für 1908/09, DMMZ 31, 50f.

Borcherdt, Hans Heinr. Beiträge zur Geschichte der Oper und des Schauspiels in Schlesien bis zum Jahre 1740, Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, Breslau, 43. Band, 1909.

Botstiber, Hugo. Rhythmische Gymnastik, Me 1, 4.

Breder, Willem. Een Marseillaisekwestie, Cae 66, 12.

Bridges, Robert. A Letter to a Musician on English Prosody, The Musical Antiquary, Oxford University Press, October 1909.

Capellen, Georg. Robert Mayrhofer's organische Harmonielehre und die moderne Theorie, Mk 9, 6.

Chilesotti, O. Canzonette del Seicento con la Chitarra, RMI 16, 4.

Chybiński, A. Aus der neuesten polnischen Musik, Gazeta lwowska, Juli u. August.

— Internationaler Musikkongreß, Ppw 8.

— Joseph Haydn, Ppw 8.

— Zwei neue Messen von J. Surzyński, Ppw 9.

— Aus der alten polnischen Musik:

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Monogrammist N. Ch. aus d. 16. Jahrh., Mm 14.

Chybinski, A. Hugo Leichtentritt's Geschichte der Motette, Mm 14.

— Siegmund Noskowski, Polnische Post 35.

— Zur Frage der Denkmäler alter poln. Musik, Mm 15.

— Gregor Fitelberg, Mm 19f.

— Siegmund Noskowski, Sf 10.

— Aus den musikgeschichtlichen Forschungen in Krakauer Klöstern, Ppw 12.

— Mendelssohn-Bartholdy, Sf 12.

Clarisse, Charl. Les music-Halls (Enquête étude) à suivre, SIM 5, 12.

Closson. Ernst. La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles, ZIMG 11, 3.

Cumberland, Gerald. Pen portraits of musicians. VIII. Landon Ronald, MO 33, 386.

Curzon, Henri de. Quo Vadis? d'Henri Cain et Jean Nouguès, au Théâtre-Lyrique à Paris, GM 55, 49.

— Nicolas Dalayrac (1753—1809), GM 55, 48.

Dador, Jules. Les intervalles musicaux, RM 9, 22.

Daffner, Hugo. Erstes Deutsches Brahmsfest in München, Dresdener Nachrichten 1909 Nr. 257, 258, 263.

— Heinrich Schütz. Zum Konzert der Ortsgruppe Dresden d. IMG. am 9. Dez. 1909, Dresdener Nachrichten 1909, Nr. 341.

— Heinrich Schütz' Historia von der burt Jesu Christi (1664), Dresdener Nachrichten 1909, Nr. 343.

Dillmann, Alexander. Das Urbild von Wagner's »Fliegendem Holländer«, Münchener Neueste Nachrichten 1909, Nr. 586.

Dobrzynski, W. T. Aus der russischen Musik, Mm 21.

Droste, C. Eugen Hildach, NMZ 31, 5.

Dubitzky, Franz. »Keine Melodie!« Ein Rückblick, Me 1, 5.

Ecorcheville, Jules. La musique des rois d'Angleterre de 1500 à 1700, SIM 5, 11.

— Charles Bordes, ZIMG 11, 3.

Ehlers, Paul. »Susannens Geheimnis«. Intermezzo in einem Akt von Ermanno Wolf-Ferrari (Bespr. der Urauff. in München), AMZ 36, 50.

Eichberg, Rich. J. Musikstenographie, DTZ 7, 208f.

Elson, Louis C. The gathering of a musical library, Mus 14, 12.

Enders, Max. Erwiderung auf die Ausführungen von Dr. R. Strauß über hohe Bachtrompeten und Bläser derselben, ZfI 30, 7.

Erckmann, Fritz. Altdeutsche Weihnachtslieder, NMZ 31, 6.

Ernest, Gustav. Englisches Musikleben, Der Tag, Berlin, 1909, Nr. 288.

Español, D. Parsifal y Sherlock Holmes: El motiu del Gral, RMC 6, 71.

Fara-Dessy, G. Musica populare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all' arte dei suoni, RMI 16, 4.

Fink, H. Die Orgel, RMZ 10, 47.

Fischer, J. Ludw. Am Vorabend der Opern-Renaissance. Letzte Wünsche in letzter Stunde vor der Bühnenreform, Mk 9, 5.

Fleischer. Von der Flöte, DMMZ 31, 48f.

Fleischmann, Benno. Solisten in Sinfoniekonzerten, Me 1, 5.

French, W. A. A Bostonian at Bayreuth, Mus 14, 12.

Friedenthal, Albert. Zur Verteidigung d. dreißigjährigen Schutzfrist, Mk 9, 6.

Frimmel, Theodor v. Beethoven als Briefschreiber. (Mitteilung ungedruckter Beethovenbriefe), Me 1, 5.

Frugolo. Piccole cause di grandi effetti, NM 14, 177.

Gallwitz, S. D. Das Musikalische in d. modernen Bühnenkunst, DBG 38, 48.

Gandiblot, Maurice. Euterpe ambigua, SIM 5, 11.

Gastoué, Amédée. L'édition Vaticane et la reforme Grégorienne, SIM 5, 12.

Gilson, Paul. Quintes et Octaves, Diapason, Bruxelles, 1909, Nr. 28 ff.

Giovanelli, A. Sui motivi tematici nel Tristano ed Isotta di R. Wagner, RMI 16, 4.

Grew, Sydney. English and modern ideas of music, MO 33, 386,

Grüters, Hugo. Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach Beethoven's Manuskript. ZIMG 11, 3.

Hadden, J. C. Composers in love and wedlock. II. Hector Berlioz, Mus 14, 12.

Hagemann, J. Eugen d'Albert. Zur Uraufführung von »Izeyl«, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 60.

Haufe, Armin. 12. deutscher evangelisch. Kirchengesangvereinstag in Dessau am 18. u. 19. Oktober 1909, K 20, 11f.

Heinrich, Gertrud. Über Stimmbildung, Sti 14, 3f.

Henderson, W. J. Wüllner against singing, NMR 9, 97.

Heß, Ludw. »Mythisches Mysterienspiel«, SMH 6, 2.

Hoesick, F. Friedrich Chopin's erste Pariser Jahre, Pnl, 1—12.

Hübner, Otto R. Liliencron als Liederdichter, AMZ 36, 51.

Humiston, W. H. Comic Opera in Amerika. Its relation to general musical culture, Mus 14, 12.

Isler, E. Neue Werke von Max Reger, SMZ 49, 29.

Istel, Edgar. Die Urgestalt des »Fliegenden Holländer«. Auf Grund der Autographen-Instrumentationsskizze dargestellt, S 67, 49.

— König Ludwig's Wagner-Manuskripte, Berliner Tageblatt 1909, Nr. 620.

Jachimecki, Z. Adam Jarzebski, ein polnischer Komponist aus d. 17. Jahrh., Czas, Juni.

— Polnische Kontrapunktisten in der Hofkapelle des Königs Ladislaus IV, Mm 19.

— Claude Debussy, Pk 5.

— Karol Szymanowski, Pk 6.

— Siegmund Noskowski als Sinfoniker, Pk 7.

— Zur Geschichte des polnischen Tanzes im 16. und 17. Jahrh., Pk 22f.

— L. v. Beethoven's letzte Quartette, Pk 9.

— S. Noskowski, Pp 10.

— und **H. Opieński.** Jacques Polonais und Jakob Reys, Mm 19.

Jacobi, Martin. Der Freischütz in Paris. Ein Beitrag zur Geschichte des Weberschen Werkes, NMZ 31, 5.

Jacobsohn, F. Glossen zur Gura-Oper, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 32/33.

Janetschek, Edwin. Über öffentliche Musikprüfungen, MWB 40, 35.

Jaques-Dalcroze, Emile. Wesen und Zweck der rhythmischen Gymnastik, RMZ 10, 50.

Jerichau, Thorald. Nodesystemets Forandring, Musik-Bladet, Kristiania, 2, 41.

Ingram-Boyan, F. Lettre de Japon, SIM 5, 11.

K., A. Zum 50jähr. Künstlerjubiläum der Patti, NMZ 31, 5.

K., H. Unklassisches an klassischer Stätte. (Weimarer Theater-Erinnerungen), Bf HK 14, 3.

K., O. Zur Neuinszenierung der Don Juan am Stuttgarter Hoftheater, NMZ 31, 6.

Kahle, A. W. J. Etwas zur Geschichte und Bedeutung der Männergesangvereine, DMZ 40, 47.

Kaufmann, M. »H« oder »B«? Eine musikalische Frage im Urteile früherer Zeiten, OMZ 17, 47f.

Keller, Adolf. Uraufführung von Frederick Delius' »Lebensmesse« (in Elberfeld), S 67, 50.

Keller, Otto. Die Entwicklung der Musik (Vortrag), DMZ 40, 47f.

Keßler, Gottfried. Pater Abraham a Santa Clara und die Musik. Zur 200. Wiederkehr seines Todestages, NMZ 31, 6.

Kienzl, Wilh. »Wer soll Meister sein?« Eine Betrachtung über das Wesen der Technik in der Kunst. (Kienzl's Buch: »Betrachtungen und Erinnerungen« entnommen), RMZ 10, 48.

Kinsky, Georg. Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartien in Bachschen Werken, AMZ 36, 49.

Kleefeld, W. Beethoven in seinen Briefen, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 24, 4.

Kleemeier, Fr. J. Richard Wagner als Bücherliebhaber, Zeitschrift für Bücherfreunde, Leipzig, 1, 7.

Kloss, Erich. Richard Wagner und die Gräfin Pourtalès, Me 1, 4.

Knosp, G. Notes sur la musique indochinoise, RMI 16, 4f.

Krauss, Rudolf. Schiller und Verdi, NMZ 31, 5.

L. Heinrich Schütz' Weihnachtsoratorium. Zur Dresdener Uraufführung am 9. Dez. 09, MWB 40, 36.

Leeuwen, v. Jets over oude en nieuwe violen, WvM 16, 50.

Lernet, Hans. Grieg als Mensch und Künstler, OMZ 17, 49ff.

Liepe, Emil. Carl Maria von Weber's Schriften. (Bespr. der Kaiser'schen Ausgabe), AMZ 36, 51.

L'imparziale. In difesa delle trascrizioni, NM 14, 176.

— Francis Thomé, NM 14, 177.

Llongueras, Joan. L'Enric Morera y les seves cançons populars armonisades, RMC 6, 70.

Loevenson, Marix. Die Musik in Belgien. I. Brüssel, MSal 1, 23.

—lph. Heinrich Schütz' Weihnachtsoratorium. (Zur Dresdener Uraufführung am 9. Dezember 1909), K 20, 12, Bf HK 14, 3, DMMZ 31, 49.

M., W. Der Gesang im Kanton Solothurn, SMZ 49, 31f.

Mangeot, A. Quo vadis (de Nouguès), MM 21, 22.

Marchal, Raymond. A propos de M. Debussy, GM 55, 49.

Marling, Frank H. Studies in operatic portraiture. The faces and forms of the great singers of the past, Mus 14, 12.

Mason, D. G. The tyranny of the barline, NMR 9, 97.

Meertens, George. Kunstverval in England in het begin der 19e eeuw, Cae 66, 12.

Meisinger, O. Ein bad. Kriegslied von 1815, Alemannia. Zeitschr. f. alemann. und fränk. Geschichte, Volkskunde, Kunst und Sprache, Freiburg i. B., 1, 2/3.

Mennicke, Carl. Über Hector Berlioz

und seine »Damnation de Faust«, Programmbuch der Festkonzerte zur Feier des 60jähr. Jubiläums der Sing-Akad. Glogau.

Mennicke, C. »Der Freischütz« (Erläuterung), ibid.

Mirow, L. Karl Storck: Mozart-Biographie (Bespr.), NMZ 31, 6.

Mojsisovics, Roderich von. »Ehrt eure deutschen Meister!« Auch ein Beitrag zur Programmfrage, AMZ 36, 49.

Münnich, Rich. Constanz Berneker, MSS 4, 9.

Müller-Hartmann, R. »Izeyl« von Eugen d'Albert, HKT 14, 4.

Müller-Hausen, K. Über den Stand der Bühnenaussprache. Aus einem Vortrag, gehalten am 26 Febr. 1909 in der Gesellschaft f. Gesangskunst und Gesangsforschung, Sti 14, 3.

Mutin, Charl. Les origines de l'orgue, SIM 5, 12.

Nef, K. Zu Schubert's Männerchören, SMZ 49, 33.

Noatzsch, R. Ein altes Landsknechtslied. (Aus »Teutsche Liedlein« von Georg Forster), BfHK 14, 3.

Oehlerking, H. Das Harmonium als Hausinstrument, BfHK 14, 3.

Opieński, H. Internat. Musikkongreß, Nowa Gazeta, Juni.

— Siegmund Noskowski, Nowa Gazeta, 333.

— Rhythmische Gymnastik, ibid. Oktbr.

Oppel, Reinhard. Tschaikowsky als Liederkomponist, MWB 40, 37.

Otaño, N. El Oficio de Difuntos de la edición Vaticana, MSH 3, 6.

Parker, D. C. Zola as Librettist, MO 33, 386.

Parker, D. C. The music of Spain, MMR 39, 468.

Perrin, Ed. et Georges **Servières**. Charles Bordes, SIM 5, 12.

Pfohl, Ferdinand. Eugen d'Albert's »Izeyl« (Bespr. der Hamburger Aufführung), RMZ 10, 46.

Pistorelli, L. G. B. Candotti (1809—1876), RMI 16, 4.

Post, H. Zur Erklärung des polyrhythmischen Chorals, CEK 23, 11.

Pothier, D. Der Gesang der Präfation, GBl 34, 11.

Pougin, Arthur. »Quo vadis«? au Théâtre-Lyrique à Paris, M 75, 49.

— »L'Or du Rhin«, à l'Opéra, M 75, 47.

— Notice sur Méhul par Cherubini, RMI 16, 4.

Prout, Ebenezer. Some musical conventions of the eighteenth century, MMR 39, 468.

Puttmann, Max. Franz Grillparzer und die Musik, BfHK 14, 3f.

Queri, G. Zwei oberbayerische Weihnachtslieder, Der Türmer, Stuttgart, 12, 3.

Reichel, Alex. Gustav Mahler's I. Sinfonie in D-Dur, SMZ 49, 30.

Riemann, Ludw. Die musikalischen Erkennungszeichen des echten deutschen Volksliedes, MSS 4, 9.

Ritter, Will. Brahms et les fêtes de Munich, SIM 5, 11.

Robert, P. L. Lettres de Boildieu, SIM 5, 11 à suivre.

Roller, Alfred. Dekorationsskizzen für »Elektra« (mit Anmerkungen), Me 1, 5.

— Bühnenreform, Me 1, 5.

Ropartz, Guy. La musique à l'école (au 3ème congrès de l'art à l'école), Société Fr. d. amis d. l. musique, SIM 5, 11.

Sablayrolles, M. L'acompanyament del Cant Gregorià RMC 6, 70f.

Saint-Saëns, C. Saint-Saëns on »Les Huguenots«, NMR 9, 97.

Sandberger. Orlando di Lasso's Kompositionen mit deutsch. Text, Sitzungsberichte der K. bayr. Akademie der Wissenschaften, München, November 1909.

Schebek, Alfred von. Thematische Novitäten-Analysen »Meine Jugend«. Symphonische Dichtung von Josef B. Foerster, Me 1, 4.

Schmid, Otto. Karl Gottlieb Reissiger. (Gest. 7. Nov. 1859), BfHK 14, 3.

Schmidkunz, Hans. »Parsifal«-Schutz, BfHK 14, 3.

Schmidt, Leopold. Auferstandene Weihnachtsmusik (Weihnachtsoratorium von Schütz), Berliner Tageblatt, 1909, Nr. 629.

Schmitz, E. Die moderne Vorherrschaft der Instrumentalmusik und ihre kulturelle Bedeutung, Hochland, München, 7, 2.

— Neues von Johannes Brahms, Allgem. Zeitung, München, 112, 46.

Schneider, Josef. Musikpflege in Südafrika, S 67, 47.

Schröter, Oskar. »Ariadne«, Mythisches Mysterienspiel für Soli, Chor und Orchester von Ludwig Heß. (Bespr. der Urauff. in Straßburg), AMZ 36, 48, NMZ 31, 5.

Schulze-Bussius, Mimy. Von d. Ševčik-Methode, RMZ 10, 50.

Segnitz, Eugen. Leone Sinigaglia, RMZ 10, 47.

Seidl, Arthur. Meine Vorlesungen am Leipziger Konservatorium, MWB 40, 36.

— Instrumental-Musik auf der Musik-Bibliothek des Dessauer Herzogl. Hoftheaters, AMZ 36, 49f.

Servières, G. Les souvenirs de Judith Gautier sur Richard Wagner, GM 55, 50 f.

Singer, Curt. Ibsen und Wagner, RMZ 10, 46 f.
Sivry, A. de. L'Or du Rhin, MM 21, 22.
Société Française des amis de la musique. Notre enquête sur l'enseignements musical. Quelques documents nouveaux, SIM 5, 11.
Spanuth, Aug. Dreißig oder fünfzig Jahre Schutzfrist? S 67, 48.
Sperando. Gura-Oper, Die Schaubühne, 5, 30/31.
— Opernsaisonbeginn, ibid. 5, 38.
Sprengler, Joseph. Moderne Theaterprobleme, RMZ 10, 49.
Starcke, H. Heinrich Schütz' Weihnachtsoratorium. (Bespr. der Urauff. in Dresden), AMZ 36, 51.
Steinitzer, Max. Alte und neue Harmonielehre, Mk 9, 6.
Storck, K. Musikgeschichte, Der Türmer, Stuttgart, 12, 2.
Strauß, Rich. Die hohen Bach-Trompeten, ZfI 30, 6.
Streatfeild, R. A. Handel in Italy, The Musical Antiquary, Oxford University Press, October 1909.
Suñol, Gregorio M. Canto español del »Pange lingua«, MSH 3, 4 f.
Thomas-San-Galli, W. A. Aufgaben d. Opernbühne, RMZ 10, 49.
Tideböhl, Ellen von. The music of the Russian church, Mus 14, 12.
Tiersot, Julien. Berlioz as an orchestral conductor, NMR 9, 97.
Tischer, G. »Die Sündflut«, Oratorium von Fr. E. Koch. (Bespr. der Urauff. in Cöln), RMZ 10, 48.
Torrefranca, F. Per un catalogo tematico delle Sonate per cembalo di B. Galuppi detto il Buranello, RMI 16, 4.
Vianna da Motta, José. Das Problem der modernen Klaviertechnik, Me 1, 4.
W., E. Die Singakademie zu Glogau. 1899—1909. Ein Anhang an die Jubelfestschrift von 1899, Programmbuch d. Festkonzerte zur Feier des 60jährigen Jubiläums der Singakademie Glogau.
Wielohorski, A. Das ruthenische Volkslied, Mm 19.
Wilde, W. J. de, Overkritiek, WvM 16, 48 f.
Williams, C. F. Abdy. Ancient pianos and organs at the German Museum, Munich, Mus 14, 12.
Wolf, W. Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik. Eine musikgesch. Studie (Ref. über einen Vortrag geh. in der Ortsgruppe Berlin der IMG.), KL 32, 24.
Zanten, C. v. D. v. Liliencron's und H. van Eyken's Chorordnung, GpB 3, 12.
— Lamperti—Rutz, ibid.
Zegge, Robin. Le feste musicali in Inghilterra, MA 43, 51.

Erwiderung.

Sehr verehrliche Redaktion! Ihre Notiz unter Leipzig in Heft 2 vom laufenden (XI.) Jahrgange dieser Zeitschrift bedarf der tatsächlichen Berichtigung.

Es ist nämlich unwahr, daß »dieses große Konservatorium (zu Leipzig) seit H. Kretzschmar's Berufung nach Berlin des musikgeschichtlichen Unterrichtes vollständig entbehrte«. Richtig ist vielmehr, daß ich seit meiner Berufung zum Lehramt an genanntem Institute (genauer: seit Januar 1905) neben Literaturkunde und Ästhetik je einstündig die Woche Musikhistorie in Einzeldarstellungen gelehrt und dabei, im regelmäßigen Turnus, Vorlesungen über nachstehende Themata gehalten habe: Allgemeine Einführung über »Wesen, Wahrheit und Wert der Geschichte«; »Die Musik der Griechen«; »Vom antiken Musikdrama über das *dramma per musica* der Renaissance und Gluck's Opernreform zu Rich. Wagner's Gesamtkunstwerk«; »Geschichte des Meistergesanges«; »Geschichte der Instrumentalmusik vom Mittelalter bis auf die Neuzeit (mit besonderer Berücksichtigung von Programmusik und Tonmalerei)«; »Geschichte des Melodrams«; »Geschichte der romantischen Oper seit Joh. Ad. Hiller's Singspiel«; »Beethoven«; »Robert Schumann und die Neudeutschen«; »R. Wagner«. Außerdem wurde noch in meinen »seminaristischen Übungen«, neben selbständigen Referaten der Teilnehmer über streng musikhistorische Themata, wie: »Grundwesentlicher Unterschied zwischen Gluck's und Wagner's Opernreform«, »Geschichtliches zum Erinnerungs-Motiv und Leit-Thema«, »E. T. A. Hoffmann's Undine«, »Geschichtliches zur Ouvertüre«, »L. Spohr und R. Wagner« u. a., musikhistorische Quellenkunde gepflegt und, nach praktischem Vortrage älterer Kompositionen unter verdecktem Autornamen, Bestimmung und Erklärung von Tonwerken fortlaufend betrieben. — Vgl. übrigens auch »Bericht über den II. Kongreß der IMG. zu Basel«; Leipzig 1907, S. 142 ff. und 149 unter 3) bzw. 151, sowie »Leipz. Tagebl.« und »Leipz. N. Nachr.« vom 17. Oktbr. lfd. Jrs.; ja, die vorliegende Zeitschrift selber konnte es, nach bezüglichen Notizen: Jahrg. IX., Heft 10/11,

S. 384 und später, füglich wissen, daß die Annahme vom gänzlichen Fehlen des musikhistorischen Unterrichtes am Leipziger »Kgl. Konservatorium« seit Kretzschmar's Abgang absolut hinfällig ist und damit auch die Schlußwendung: »ein Zustand, der auf die künstlerische Verwaltung des Instituts ein höchst bezeichnendes Licht wirft«, völlig jeder Begründung entbehrt.

Im übrigen bin ich Schüler Oskar Paul's, H. Bellermann's, Phillip Spitta's und ausschließlich »Ästhetiker« ebensowenig, wie Herr Dr. Arnold Schering ausschließlich »Historiker« ist.

Mit vorzüglicher Hochachtung ganz ergebenster
Prof. Dr. **Arthur Seidl.**

Herr Prof. Dr. A. Seidl hätte vor allem gut getan, unsere Notiz sorgfältiger zu lesen. Wir haben nirgends gesagt, daß er »ausschließlich«, sondern, daß er »in erster Linie« Ästhetiker sei, welche Bezeichnung wir immerhin, und zwar deshalb wählen konnten, weil uns gut bekannt war — allzugut durch den am Basler Kongreß gehaltenen Vortrag —, daß Herr Prof. Dr. S. sich mit historischen Themen in »seiner« Weise — »Läßt sich **Ästhetik** mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?« befasse. Uns lag daran, anzugeben, daß das große Leipziger Konservatorium seit Jahren des methodischen historischen Unterrichts — gebe ihn nun ein wirklicher Fachmann oder ein Dozent, der »in erster Linie« Ästhetiker ist — vollständig entbehrte, und hieran wird durch Herrn Prof. Dr. S.'s »Berichtigung« auch nicht eine Silbe geändert. Übrigens haben ja nicht wir allein, sondern das Konservatorium selbst hat in dieser Angelegenheit geurteilt, indem es einen Mann berief, der »in erster Linie« Historiker ist. Nicht uns, sondern das Konservatorium hätte Herr Prof. Dr. S. »berichtigen« sollen, indem er ihm die Überzeugung beigebracht hätte, daß sein [Seidl's] musikhistorischer Unterricht so ausgezeichnet sei, daß die Hinzuziehung eines Lehrers, der »in erster Linie« Historiker ist, völlig unnötig sei. Es scheint aber, wie die Sache nun einmal liegt, daß diese »Berichtigung« dort ebensowenig Anklang gefunden hätte, wie sie ihn uns gegenüber gefunden hat. Die Redaktion.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Dresden.

Zur Wiedererweckung der Schütz'schen Weihnachtshistorie.

Die Ortsgruppe Dresden unserer Gesellschaft hat es als ihre Ehrenpflicht angesehen, die einst in Dresden entstandene, nun nach dem Upsalaer Fund von A. Schering vollständig herausgegebene Weihnachtshistorie von Schütz zum ersten Male wieder aufzuführen. Die Aufführung fand am 9. Dezember im großen Vereinshaussaal vor einem zahlreichen Publikum statt, darunter Gästen aus Leipzig und Berlin; vom Hofe waren Ihre Kgl. Hoheiten die Frau Prinzessin Johann Georg und die Frau Herzogin von Kalabrien erschienen. Das Werk erhielt anhaltenden, warmen Beifall, und die Tageblätter, auch auswärtige, sowie die Musikfachpresse äußerten sich günstig und eingehend über diesen bedeutenden Gewinn für unser weihnachtliches Chormusikrepertoire. Ausführende waren der Kreuzchor, die Damen Walde und Rahm-Rennebaum, die Herren Seydel (Altenburg), Tödten und Porth, Herr Organist R. Schmidt, einige Instrumentalsolisten der Kgl. Kapelle und Mitglieder des Allgemeinen Musikervereins; Otto Richter leitete das Ganze sicher. Als Gast der Ortsgruppe hatte Herr Dr. Schering selbst einen kurzen einführenden Vortrag übernommen, er hatte ihn klar und klug aufgebaut und traf den erwünschtesten Ton. An der Spitze stand als »Wettinische Festmusik« das *Teutoniam dudum belli atra pericla molestant* aus dem 15. Band von Spitta's Schützausgabe.

Der wackere Kreuzchor, der sich und dem Werke mit dem wohlgelungenen Schlußchor Beifall ersang, war vor eine mannigfaltige, ihm nicht überall gleichmäßig liegende Aufgabe gestellt. Das Baßquartett der Hohenpriester und Schriftgelehrten und das Hirtenterzett wird man gut tun in Zukunft nicht chorisch, sondern mit Soli, höchstens doppelt zu besetzen: erst dann kommt das richtige Verhältnis zwischen Instrumental- und Vokalmusik zustande, so entspricht es auch

der einstigen Schütz'schen Aufführungsweise und vor allem der naiven Dramatik, die in diesen Sätzen sichtbar werden will. Das Hirtenterzett (drei »Alte«) hat Schütz von hohen Männerstimmen singen lassen; es ist dringend zu empfehlen, auf diese Besetzung wieder zurückzukommen und Tenöre zu verwenden, weder Frauen- noch Knabenstimmen. Die Weisen, von Schütz als Tenöre bezeichnet, haben Baritonund die Hohenpriester Baßlage. Es ist also ein Chor für das Werk erwünscht, der in erster Linie reich an guten Männerstimmen ist, die auch einige leichte Soli übernehmen können. Es gibt genug kleinere tüchtige Männerchöre, die als Nebengespann einen seltener mit auftretenden Frauenchor zur Seite haben: diese sind die geeignetsten Vertreter des Werkes.

Für den Generalbaß wurde von einer Verteilung auf Orgel und Klavier abgesehen, woran auch Schütz schwerlich gedacht hat, und nur die Orgel verwandt. Auf das Komplement von »Violen«, das Schütz für das »Ehre sei Gott« freigibt, haben wir mit Schering verzichtet; immerhin dürfte es einen Versuch wert sein, einmal drei Bratschen, zwei Celli und einen Baß mit den sechs Chorstimmen mitgehen zu lassen, nicht so sehr um die vielen freien Einsätze bei weniger sicheren Chören zu stützen, als um eine zusammenhängender fließende Klangqualität des Satzes zu gewinnen. Notwendig ist ein Streichbaß bei den Intermedien 1, 7 und 8, »worunter des Christkindleins Wiege bißweilen mit eingeführt«[1]). Auf einem Tasteninstrument kommt das summende Wiegen des Kleinsekundenmotivs nicht heraus, der Streichbaß ist hier ebenso wichtig wie jede der Violen, und deutet am eindringlichsten das Hin und Her der mit je einem Takttritt geschaukelten Wiege an, wie der Zwiegesang der Violen an die Maria erinnert und den Joseph, der ihr das Kindlein wiegen »hilft«. Das Tempo dieser Wiegenintermedien muß ein und dasselbe sein; von den drei verschiedenen Tempoanweisungen der neuen Ausgabe dürfte »Ruhig bewegt« den Vorzug verdienen: das Wiegenmotiv, wo es wirklich im Baß erklingt, kann nur dann sofort und unfehlbar wirken. Ebenso sind die Schlüsse dieser drei Intermedien gleicherweise pp zu geben: die ersten beiden Male leuchtet der lang ausgehaltene Ton der Menschenstimme zwischen dem leisen Bratschensang so milde wie das Kindlein in der Wiege, das dritte Mal ist er um des ästhetischen Zusammenhanges willen vom Komponisten beibehalten worden, obwohl die sich zart aufschwingenden Bratschentöne ihrerseits hier an den entschwebenden Traumengel denken lassen. Die Streicher haben wir angewiesen, nicht so viel zu binden, wie die Neuausgabe wünscht — z. B. glitzert die Koloratur zu »Stern« sonst nicht —; auch beim achten Intermedium wollen ja die Bratschenviertel teilweise Unruhe bringen. Die fehlenden Instrumentalvorspiele haben wir neu ergänzt: in der Introduktion scheint der melodiös bewegt anhebende Baß kanonische Einsätze der übrigen Stimmen zu verlangen, und sie ergeben sich fast von selbst; beim fünften Intermedium dürfte die zweite Posaune sich nicht in einem hüpfenden Gegenmotiv zur ersten bewegt und wohl im ersten Takte eingesetzt haben.

Rudolf Wustmann.

Leipzig.

Die Dezembersitzung der hiesigen Ortsgruppe fand im Lehrervereinshause statt. Einleitend machte der Vorsitzende, Prof. Dr. Prüfer, Mitteilung von der wohlgelungenen Erstaufführung des Weihnachtsoratoriums von H. Schütz in Dresden am 9. Dezember. Die Aufführung war denn auch von mehreren Mitgliedern unserer Ortsgruppe besucht worden.

Den Mittelpunkt der Sitzung bildete ein Vortrag von Dr. A. Schering über einige Kapitel aus der Geschichte der Violinmusik von 1600—1750, der durch die Aufführung zweier Triosonaten für Oboe, Violine und Violoncello (Cembalo), die eine von G. Ph. Telemann (F-dur), eine Manuskriptaufführung, die andere von

1) Die »Specification« fordert ihn für das erste Intermedium (zwei Violetten und ein Violon) und für das achte (drei Violen); daß bei dem siebenten »zwei Violen« ein Druckfehler ist, ist selbstverständlich, ergibt sich aber auch aus dem Upsalaer Stimmenmaterial (Schering, S. IX zu S. 35 cum tribus violis).

I. G. Graun (F-dur) aus der Sammlung: *Collegium musicum* v. H. Riemann, wirkungsvoll eingerahmt wurde. Um die Ausführung machten sich verdient die Damen Kumbruch, Flient und die Herren: Lauschmann und Grothaus.

Dr. Schering ging aus von den noch ungeläuterten Formen der frühesten Violinmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie sie sich in engem Anschluß an die alte Gambenliteratur in den verschiedenen Sammlungen von B. Marini (worunter die erste *Affetti musicali* 1617) vorfinden. Von den Formen der Improvisation und Variation schlug dann der Vortragende die Brücke hinüber nach den thematisch und formell gefestigteren Gattungen der Kirchen- und Kammersonate und weiterhin zu den Suitenformen der Franzosen und Deutschen. Ferner wurde der empfindsame, kantable Stil, der die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, charakterisiert. Seinen Ausführungen verlieh der Vortragende durch eigene Vorführung alter Violinmusik einen hohen Grad von Anschaulichkeit, und zwar stützte er sich auf seine erst vor kurzer Zeit erschienene, für den praktischen Gebrauch bestimmte Ausgabe »Alte Meister des Violinspiels« (Peters). Er wählte daraus, am Klavier von Herrn Steglich begleitet, Stücke von Marini, Rebel, Walther, Porpora, Locatelli, Birckenstock, Fr. Benda. Der Vortrag erwarb sich den Beifall der zahlreich versammelten Mitglieder und Gäste. **Walther Müller.**

Neue Mitglieder.

Académie de Musique, Malines [Mecheln], (Belgien).
Bibliothek der K. K. Jagiellonischen Universität, Krakau (Galizien).
Conservatoire de Musique, Antwerpen.
Dr. **Dwelshauvers,** Lüttich, 23 Rue St. Pierre.
Dr. **Robert Haas,** Kapellmeister am Stadttheater Münster i. W., Bäckergasse 1.
Charles Martens, Louvain (Belgien), 27 rue Marie Thérèse.
Mlle. **O. Miles,** Brüssel, 24 rue de Florence.
Prof. Dr. **A. Samojloff,** Kasan (Rußland).
Otto Schröder, Gymnasialoberlehrer, Torgau, Bahnhofstraße.
Dr. **Béla Várkonyi,** Prof. d. kgl. ung. Musikakademie, Budapest VI., Nagy János 3.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Mrs. **Teresa Begge,** Dublin, jetzt 54 Merrion-Square.
Dr. **Adolf Chybinsky,** Krakau, jetzt München, Herzogstr. 41 III.
Dr. phil. **Kurt Fischer,** Berlin, jetzt N. 4, Schwartzkopfstr. 5 IV.
Josef Liebeskind, Tonkünstler, Leipzig, jetzt Salomonstr. 1 pt.
Julius J. Major, Lehrer der Landes-Lehrer-Präparandie, Budapest, jetzt Ujpest bei Budapest, Bercsényi-G. 2.
Paul-Marie Masson, Paris, jetzt Chargé de conférences de musicologie à l'Institut Français de Florence (Université de Grenoble), Florenz, 10, via San Gallo.
Richard H. Schneider. Paris, jetzt 2, rue Moncey.
Dr. phil. **Bernhard Ullrich,** Leipzig, jetzt Hasselfelde (Harz).

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Julien Tiersot (Paris), Notes d'ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada).
Charles Maclean (London), The Dunstable Inscription in London.
†Hugh Alexander Douglas (Rome), Notes on the History of the Pontifical Singers.
Hugo Leichtentritt (Berlin), Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist.
Adolf Beyschlag (Berlin), Entgegnung auf das Referat von Hugo Leichtentritt über die »Ornamentik der Musik«.
Schlußwort von H. Leichtentritt.
Max Wertheimer (Berlin), Musik der Weddah.
Hugo Leichtentritt (Berlin), Besprechung von D. F. Scheurleer's Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw.
O. G. Sonneck (Washington), Galuppi oder Perez?

Ausgegeben Mitte Januar 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Bach's Choral und die Gemeinde.

Bemerkungen zu dem Dessauer evangelischen Kirchengesangvereinstag.

Im zweiten Heft dieses Jahrgangs unserer Zeitschrift findet man unter den Notizen (S. 54f.) im Sperrdruck die Resolutionen, die im Anschluß an den Vortrag von Dr. Rudolf Wustmann: »Bach's Musik im Gottesdienst« auf dem 22. evangelischen Kirchengesangvereinstag gefaßt wurden. Der Bericht über diesen Vereinstag[1]) ist nun erschienen; er enthält neben den allgemeinen Vereinsangelegenheiten auch die einzelnen Vorträge nebst den sich ihnen anschließenden Diskussionen über die bereits bekannt gegebenen Thesen. Diese Schrift sich anzuschaffen, raten wir dringend allen, die sich für die Entwicklung der Bachbewegung interessieren und die die breite Unterlage für die im letzten Heft (S. 113) geäußerte Ansicht haben wollen, daß man heute von einer spezifisch protestantisch theologischen Bach-Auffassung reden müsse.

Diese ist ziemlich jungen Datums und hängt mit der neuesten Entwicklung der Bachbewegung aufs engste zusammen. Man wird diese etwa mit der Gründung der Neuen Bachgesellschaft beginnen lassen können, die mit ihren Bachfesten überaus stark für die praktische Verbreitung Bachscher Werke gewirkt hat. Interessant ist es nun, daß in die Statuten der als einer frei künstlerischen Vereinigung gegründeten Neuen Bachgesellschaft im Laufe der Jahre ein Zusatz hineingekommen ist, der sich ursprünglich nicht findet und der die kirchliche Bachbewegung nicht nur ideell — wofür mehr oder weniger jeder eintreten wird —, sondern auch direkt zu fördern sucht. In den Programm- und Festbüchern zum ersten (1901) und zweiten (1904) Bachfest findet man den Zweck der Gesellschaft folgendermaßen angegeben:

Der Zweck der neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen.

1) Der 22. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag zu Dessau 18. bis 19. Oktober 1909. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909. ℳ —,60.

In dem Fest- und Programmbuch zum dritten Bachfest (1906) ist der angegebene Satz folgendermaßen erweitert:

insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienst nutzbar zu machen.

Es genügt, anzugeben, daß diese sehr charakteristische Erweiterung des »Zweckes« den Absichten der neuen Bachgesellschaft ursprünglich fern gelegen hat, was bei einer freien künstlerischen Vereinigung, die Bach »in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern« zu verbreiten sucht, auch als ganz selbstverständlich anzusehen ist. Um die Bach'schen Werke auch »dem Gottesdienst nutzbar zu machen«, bedürfte es erstens eines Einflusses auf kirchliche Behörden, und zweitens müßten — von den katholischen Ländern ganz abgesehen — wenigstens in dem größeren Teil von Deutschland die liturgischen Grundlagen vorhanden sein, auf die sich die Einführung Bach'scher Musik in den Gottesdienst gründen ließe. Beides zu erstreben, kann unmöglich die Aufgabe einer freien künstlerischen Vereinigung sein, deren Mitglieder sich aus Personen verschiedener Konfessionen rekrutieren. Wir finden es jedenfalls völlig begreiflich, wenn dieser »Zweck« den Statuten der neuen Bachgesellschaft anfänglich fehlte, und gehen nicht fehl, wenn wir seine Einführung dem Einfluß der theologischen Bachbewegung zuschreiben.

Es ist indessen nicht die Absicht dieser Zeilen, die Entwicklung der theologischen Bach-Bewegung darzustellen, die, wie gesagt, neueren Datums ist. Wer die Geschichte der allgemeinen Bach-Bewegung kennt, weiß, daß sie rein künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Ursprungs ist, daß die protestantische Kirche nicht den geringsten Anteil an ihrer gewaltigen Entfaltung hat, und man auf seiten der protestantischen Kirche erst so recht auf Bach aufmerksam wurde, als dieser ein Gemeingut eines großen Teils der musikalischen Welt geworden war. Auch des Näheren die Zwecke anzugeben, welche verfolgt werden, um Bach dem Gottesdienst einzufügen, soll nicht unsere Aufgabe sein, da dies ein Thema betrifft, das breite Schichten des deutschen Volkes angeht, hier soll einzig eine Frage herausgegriffen werden, deren Beantwortung gerade auch für die Musikwissenschaft Bedeutung hat. Wer sich über die Tendenzen der theologischen Bachbewegung unterrichten will, greife, wie schon gesagt, zu dem Bericht über den Dessauer evangelischen Kirchengesangvereinstag; es ist dort eine Menge Stoff für Kultur- und Musikhistoriker, für Musikästhetiker und Satiriker aller Art angehäuft.

Hier soll einzig eine Frage untersucht werden, die für die Praxis, die Aufführung Bach'scher Kantaten und Passionen von großer Wichtigkeit sein kann und sich auch heute bereits zu einer fast brennenden Kunstfrage entwickelt hat, nämlich die Frage: Hat bei den Bach'schen Kantaten und Passionen sich die Gemeinde selbständig betätigt, in der Art, daß die Choräle von ihr mitgesungen wurden? Es betrifft dies eine auch für das ganze Verständnis Bach's und der Bach'schen Zeit wichtige Frage, die wohl kaum vorsichtig genug beantwortet werden kann. Spitta hat sie auf Grund von Unterlagen, die besonders auf einer echt historischen Erfassung des ganzen damaligen Zeitgeistes beruhen, verneint (J. S. Bach II, S. 319 f.), d. h. er behandelt die Frage nicht direkt in Beziehung auf Bach, da es ihm als ausgeschlossen gilt, daß bei der schon vor Bach eingetretenen »Verflüchtigung des lebendigen kirchlichen Empfindens« — »Weisen (d. h. Choräle), in die man früher begeistert eingestimmt hatte, ließ man sich jetzt vorsingen und begnügte sich mit der blassen Nachempfindung« — eine aktive Mitwirkung

der Gemeinde bei Bach'schen Werken als möglich oder wahrscheinlich angesehen werden könne. Hätte Spitta aber ahnen können, daß die entgegengesetzte Meinung aufkommen würde, dann hätte er jedenfalls diese Frage noch im besonderen behandelt und sie ganz sicherlich verneint.

Nun hat Dr. Rudolf Wustmann zu dieser Frage in dem Vortrag: »Bach's Musik im Gottesdienst« das Wort ergriffen und beantwortet sie mit einer derartigen Bestimmtheit im positiven Sinn, daß der Vereinstag das Mitsingen der Gemeinden »bei den Schlußchorälen der Kantaten wie bei den einfachen Choralsätzen der großen Passionen« auch aus »historischen« Gründen billigt. Man kennt die Macht der Historie in Deutschland derartigen Fragen gegenüber, und in etwa einem halben Dutzend Berichten über den Vereinstag, die mir zu Gesichte kamen, spielten die »historischen Gründe« fast immer eine besondere Rolle. Sehen wir indessen zu:

Dr. Wustmann hat in seinem Vortrag unterlassen, irgendwie auf den Standpunkt eines Mannes wie Spitta aufmerksam zu machen, der, wie mir scheinen will, denn doch auch heute noch in Bach'schen Fragen gehört zu werden verdient! Oder gehört es zu den neuesten Prinzipien der Historiker, daß man wohlbegründete Ansichten von Vordermännern, die einem nicht passen, glatter Hand ignoriert, und auf die Urteilslosigkeit des Publikums spekuliert[1])? Jedenfalls kommt Wustmann zu einer von Spitta vollständig abweichenden Darstellung, wenn er sagt, daß sich um 1700 eine Tendenz geltend machte, »auch hier (in den neuen Kirchenmusiken) den Choral wieder mit einzubeziehen«. Vorher hatte Wustmann noch mit Schein operiert, als ob die Verhältnisse hundert Jahre vor Bach in einer so delikaten, schwer kontrollierbaren Frage maßgebend sein könnten, und zwar besteht die ganze Begründung darin, daß es Wustmann so, wie er es haben möchte, zu sein »scheint«. Vielleicht »scheint« einem andern gerade das Gegenteil richtig zu sein. Dann »schließt« Wustmann aus einer Verordnung (1714) des Leipziger Superintendenten über die Sonnabendvesper, die sich denn doch bis auf den heutigen Tag von den Hauptgottesdiensten fundamental unterscheiden dürfte, mit selten kühnem Sprunge auf die Aufführung der Kantaten und Passionen Bach's. Und gleich darauf stoßen wir noch auf den wunderbaren Satz, daß »wir ja unsere vierstimmige Form des Chorals mit der Melodie in der Oberstimme, wie sie die evangelischen Kantoren um 1600 geschaffen haben, nur der Absicht verdanken, die Gemeinde in den *Chorus musicus* einstimmen zu lassen«. Da fängt denn doch der höhere Dilettantismus in historischen Dingen in aller Deutlichkeit an; denn eine Stilumwälzung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die für die weltliche Musik noch stärkere Bedeutung hat wie für den evangelischen Choral, in dem Sinn auszumünzen, daß die Gemeinde auch die Oberstimme der Bach'schen Choräle mitgesungen habe, ist wirklich ein starkes Stück phantasiereichster Geschichtschreibung. Da kommt ja der selige Naumann nicht mehr mit.

Dies sind Wustmann's »historische« Gründe. Nun kommen die aus Bach's Werken geschöpften Gründe. Leider ist es nur ein einziger, der wieder eine Einschränkung von Wustmann selbst, dieses Mal mit »meiner Ansicht nach«, erhält. Nämlich:

1) Wo Wustmann Ansichten von Spitta mit Gründen widerlegen zu können glaubt (s. S. 49), tut er es in einem Tone, der dringend den Wunsch erheben läßt, daß man gegen einen Mann wie Spitta, ohne den sich die ganze moderne Musikwissenschaft gar nicht denken läßt, eine etwas andere Sprache führe.

Wie will man sonst (wenn die Gemeinde den Schlußchoral von Kantaten nicht mitgesungen hätte) Bach's Instrumentation erklären, die bei diesem Choral stets (sic) so viel Instrumente und oft so durchdringende zu der Sopranmelodie gesellt, daß die wenigen Thomanerstimmen dadurch ganz zugedeckt worden wären, wenn nicht die Gemeinde mitgesungen hätte?

Das Ei des Kolumbus? Leider fällt es auf ganz schmähliche Weise um. Erledigen wir indessen die Angelegenheit ebenfalls mit einer Frage. Sollte Bach wirklich das Kunststück fertig gebracht haben, die ersten Violinen, die Flöten und Oboen und gelegentlich auch die Trompeten — diese spielen wirklich dann und wann die Melodiestimme des Chorals mit — die Tenor- oder Baßstimme mitspielen zu lassen, konnte er denn wirklich, wenn er die Melodie-Instrumente für den Schlußchoral oder überhaupt die Choräle verwenden wollte, eine andere Stimme mitspielen lassen als den Sopran — und natürlich auch den Alt, soweit der Umfang der Instrumente nach der Tiefe zu reichte, was schon bei den Oboen nicht immer gehen wollte —, warum ließ wohl Bach die Bratsche und gelegentlich die Trombone nicht auch die Melodiestimme, sondern den Tenorpart mitspielen? Darüber, daß die Flöte nicht Baß spielen kann, sollte man sich doch nicht unterhalten müssen.

Wustmann's »Frage« zeigt aber, wie so völlig unorientiert er in dieser ganzen Angelegenheit ist. Die Frage heißt: Nach welchem Prinzip reguliert sich die Mitwirkung der Instrumente bei den Chorälen Bach's? Wer ein paar Dutzend Kantaten daraufhin durchgeht, findet folgendes, mehr oder weniger scharf befolgtes Gesetz: Das Choral-Mitspielen hängt davon ab, welche Instrumente bei der übrigen Kantate mitgewirkt haben. Nichts ist auch natürlicher wie dies, und soviel sollten wir denn doch — besonders durch die von echtestem historischen Geiste beseelten Aufsätze B. F. Richter's über Bach — allmählich gelernt haben, daß das »Aussehen« der Bach'schen Werke überaus stark von äußeren Faktoren abhängig ist, scheinbar unerklärliche Eigenheiten mit diesen in Zusammenhang stehen. So finden wir denn in Kantaten mit vielen Instrumenten das ganze Instrumentenheer nochmals in dem Choral zusammengefaßt, dann und wann — wenn Bach besondere Lust und wohl auch Zeit hat — behandelt er in solchen Fällen die Instrumente obligat und schreibt jene wundervollen poetischen Instrumentalergüsse über die Choralmelodie, in denen Bach, wie in so vielem, ganz einzig dasteht, so z. B. im Weihnachtsoratorium, in Kantaten wie »Herr, gehe nicht ins Gericht« und sehr vielen andern Werken. Bei solchen Chorälen auch nur daran zu denken, daß die Gemeinde die Melodie mitsingen würde, scheint mir einfach ein künstlerisches Verbrechen. Dann aber das Gegenstück hierzu, das Wustmann auch darüber aufklären dürfte, welche Bewandnis es mit seinem »stets« — stets so viel Instrumente zu der Sopranmelodie gesellt — eigentlich hat: In Kantaten, die wenige Instrumente verwenden, werden die Choräle eben auch nur von wenigen Instrumenten begleitet, weil es Bach natürlich nicht einfallen konnte, extra wegen des Chorals sein Orchester antreten zu lassen. Hieraus ist es zu erklären, daß gelegentlich sämtliche Instrumente bei den Chorälen fehlen, was doch scheinbar eine sehr sonderbare Sache ist. Ein solches Beispiel bietet die Solokantate: »Der Friede sei mit dir« (Nr. 158 der Gesamtausgabe), bei der der Schlußchoral einzig vom Chor — natürlich wirken auch die Baßinstrumente mit — gesungen wird. Woher kommt dies? Die Kantate verwendet einzig eine Solovioline, weiter nichts, und den Sologeiger ließ Bach natürlich im Choral nicht die Melodie mitgeigen; daher der vollständige Verzicht auf die Mit-

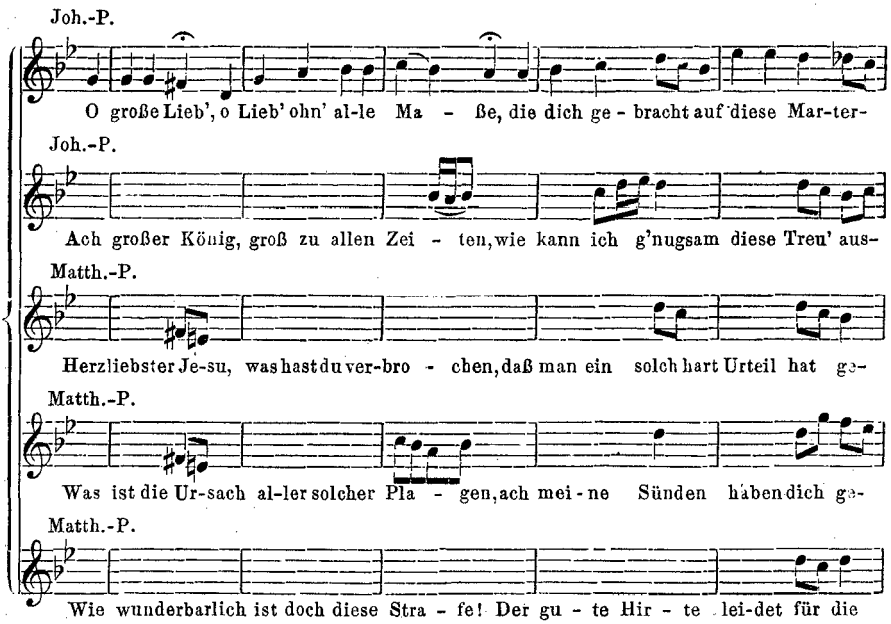
wirkung der Instrumente. Bach hatte an diesem Sonntag — die Kantate stammt aus der Leipziger Zeit — vielleicht seinen Instrumentalisten freizugeben versprochen, und behielt sich einzig einen Geiger zurück. Vielleicht machten sie einen Ausflug und besuchten einen Kirchenvereinstag!

Dies sind Wustmann's Gründe für seine Ansicht, daß die Gemeinde die Choräle[1]) in Bach'schen Kirchenwerken mitsang. Man kann sich kaum denken, daß Wustmann von diesen mehr als gebrechlichen Gründen wirklich überzeugt gewesen ist, und dennoch bringt er es fertig, in aller Bestimmtheit zu erklären — es sei »historisch nicht zu bezweifeln« —, daß die Gemeinde zu Bach's Zeiten sich in der angegebenen Weise betätigt habe. Eine überaus starke Verschärfung erhält aber dieses nicht definierbar unwissenschaftliche Verfahren dadurch, daß der Vortrag an der für kirchliche Bachfragen maßgebendsten Stelle gehalten und daß im Anschluß an ihn Thesen von weittragender Bedeutung gefaßt wurden. Man muß wissen, daß der evangelische Kirchengesangverein heute ungefähr 2200 Ortskirchenchöre mit etwa 70—80000 Sänger und Sängerinnen zählt, ihm also die Mittel gegeben sind, beschlossene »Leitsätze« in weit umfassendem Maße auch in die Tat umzusetzen. Da hat denn die Wissenschaft um so stärker die Verpflichtung, mit aller Entschiedenheit derartige haltlose Behauptungen zurückzuweisen.

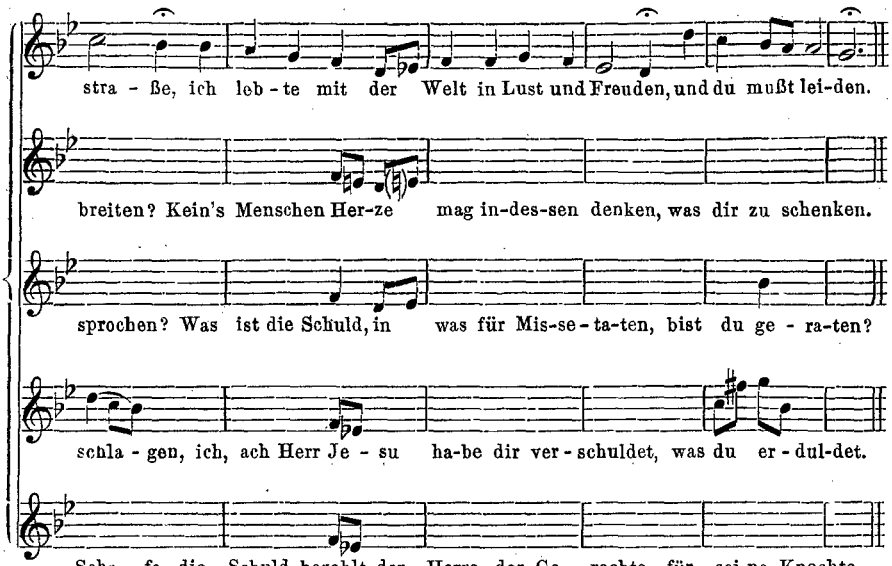
Wenden wir uns indessen den positiven Gründen zu, warum es als ausgeschlossen zu gelten hat, daß die Bach'schen Choräle auf eine Mitwirkung der Gemeinde rechneten. Die Gründe liegen in den Chorälen selbst, und es darf wirklich wundernehmen, warum sie nie zur Sprache gekommen sind. Ich sehe vollständig davon ab, daß manche »einfache« Choräle ganz frei gesetzt sind — die Melodie setzt etwa unabhängig von den andern Stimmen ein und anderes mehr —, daß Bach die Wahl der Tonart aus rein künstlerischen Absichten bestimmt — das hohe *g* sowie das tiefe *c* in der Melodiestimme sind durchaus keine Seltenheiten; man denke sich, daß Frauen der Gemeinde sich in den höchsten Tönen der Singstimme ergehen, und es läuft einem eiskalt über den Rücken —, daß Bach die gleichen Choräle bald sehr hoch, bald sehr tief verlangt — bis zum Unterschied einer vollen Quarte wie bei einem Choral der Matthäuspassion —, hieran denke ich gar nicht besonders, obgleich es Gründe wären, die das Mitsingen der Gemeinde als sehr zweifelhaft erscheinen lassen könnten. Der unwiderlegbare Grund liegt darin, daß Bach die Melodiestimme, also die traditionelle Choralmelodie, fortwährend Veränderungen und oft überaus einschneidenden, unterzieht, daß kaum eine einzige der von Bach immer wieder verwendeten Choralmelodien mit der andern übereinstimmen dürfte. Das soll mit einigen Beispielen, die sich ins Ungezählte vermehren ließen, bewiesen werden. Diese Tatsache sagt uns aber besser als alles andere, daß Bach die Gemeinde — selbst wenn sie hätte singen wollen, wofür aber alle Beweise fehlen — von der Mitwirkung am Choralgesang ausschloß, da die Gemeinde unmöglich die Melodieversion kennen und auf sie eingehen konnte, die Bach gerade im Schilde führte. Bach sah in der Choralmelodie durchaus nichts Geheiligtes wie heutige Kirchenkomponisten, sie war für ihn kein unantastbares Kirchen-

1) Der Satz: »Dazu kommt für mich die objektivere Erfahrung, daß der Kantatenschlußchoral, wenn er nicht von einem ganz großen Chore gesungen wird, bedeutend gegen alle vorhergehenden Kantatenteile abfällt, und das subjektive Bedürfnis, am Ende des Miterlebens einer Bach'schen Kantate Ja und Amen mitzusingen und zu sagen« dürfte wohl auch auf andere Leser mehr »erbauend« als erleuchtend wirken.

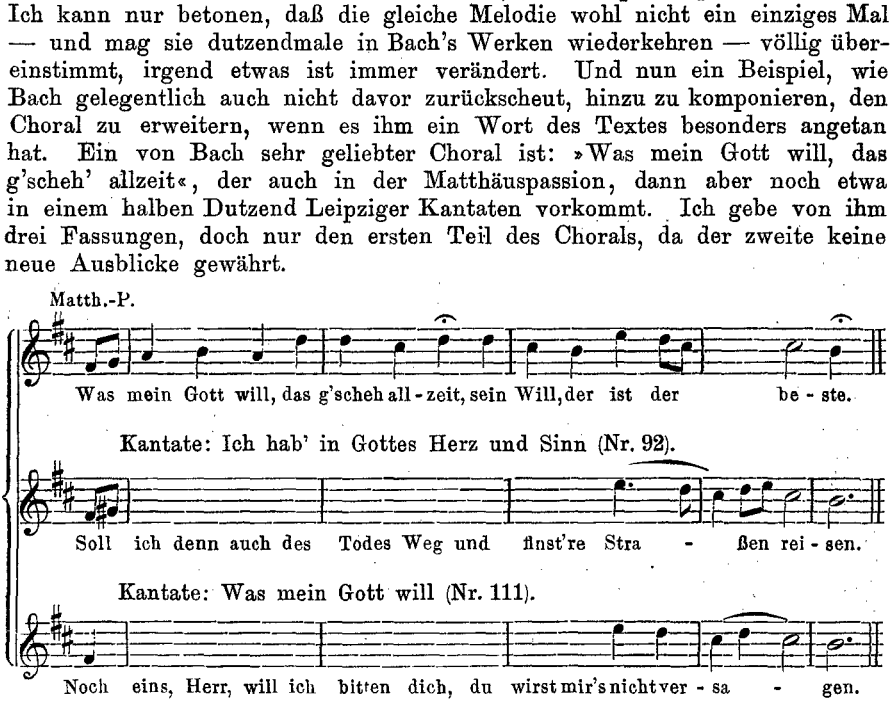
gut, sondern er schaute sie mit den Augen eines Künstlers an, der wohl weiß, was er den Choralmelodien zu verdanken hat, die er aber doch seinen jeweiligen künstlerischen Zwecken dienstbar macht, soweit es ihm tunlich erscheint. Seinem subjektiven Empfinden gibt Bach gerade den Chorälen gegenüber in feinster Weise Ausdruck, er unterstreicht, wenn man diesen prosaischen Ausdruck gebrauchen darf, einzelne Worte nicht nur mit der Harmonie und der auffallenden Führung einzelner Stimmen, besonders des Tenors[1]), sondern auch mittelst oft sehr charakteristischer Veränderungen der Melodie. Man kann so ziemlich alle Arten einer Melodieveränderung in den Bach'schen Chorälen finden, von der einfachen Melodieausschmückung bis zu einschneidender melodischer wie auch stärkster rhythmischer Umbildung. Einige Beispiele werden dies besser zu zeigen vermögen als alle Worte. Charakteristisch scheint mir dabei, daß Bach gerade auch sehr bekannte Choralmelodien Veränderungen aussetzt, wobei den Grund vor allem die verschiedenen, ein und derselben Melodie untergelegten Texte abgeben, kurz, in Bach liegt eben das Bestreben, die Choräle nicht nur durch seine Hauptmittel, die Harmonie und die Stimmführung, individuell zu gestalten, sondern auch in oft sehr charakteristischer Weise durch Veränderungen der Melodie. Ich gebe mit Absicht zunächst ein Beispiel aus den bekanntesten Werken Bach's, den beiden Passionen, damit man sieht, welchen Veränderungen ein und dieselbe Melodie, der Choral »Herzliebster Jesu«, innerhalb des gleichen Werkes ausgesetzt ist. Und nun denke man sich, daß die Gemeinde, die eine einzige Fassung des Chorales im Kopfe hat, die Choräle durch ihre Mitwirkung »verschönert«! Die Beispiele sind der besseren Übersicht wegen in die gleiche Tonart gebracht, ferner sind in den andern Fassungen einzig die Abweichungen angegeben. Die Aufeinanderfolge der Choräle ist die in den Werken vorkommende.



1) Siehe meine Schrift »J. S. Bach's Matthäuspassion«. S. 120.



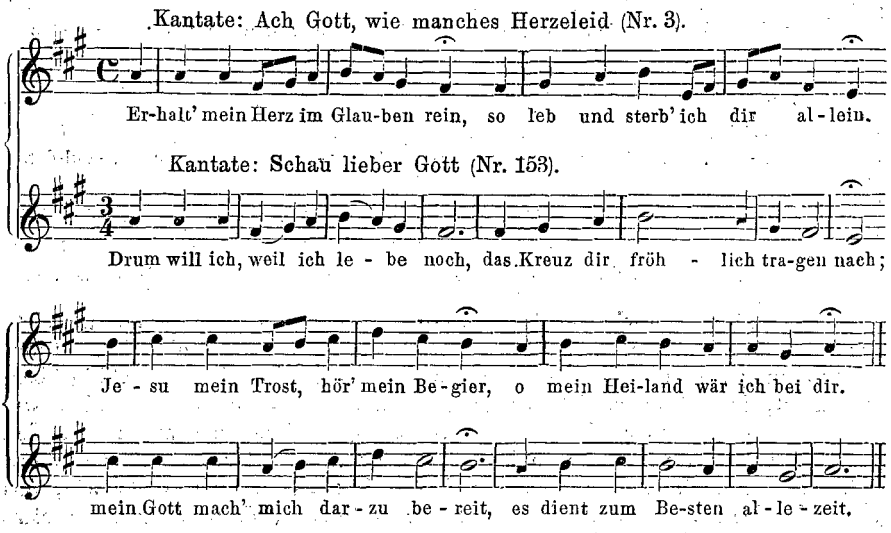
Kommentiert braucht nichts zu werden, die Beispiele sprechen für sich. Ich kann nur betonen, daß die gleiche Melodie wohl nicht ein einziges Mal — und mag sie dutzendmale in Bach's Werken wiederkehren — völlig übereinstimmt, irgend etwas ist immer verändert. Und nun ein Beispiel, wie Bach gelegentlich auch nicht davor zurückscheut, hinzu zu komponieren, den Choral zu erweitern, wenn es ihm ein Wort des Textes besonders angetan hat. Ein von Bach sehr geliebter Choral ist: »Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit«, der auch in der Matthäuspassion, dann aber noch etwa in einem halben Dutzend Leipziger Kantaten vorkommt. Ich gebe von ihm drei Fassungen, doch nur den ersten Teil des Chorals, da der zweite keine neue Ausblicke gewährt.



Die »Straßen« haben es Bach angetan, daß er uns noch ein wenig auf unserem Lebensweg führt. Und wir alle kommen gern mit Bach, nur die

Gemeinde dürfte ein bißchen schneller ans Ziel kommen. Aber was schadet's! Wenn sie nur »andächtig« oder »sinngemäß« oder auch »sachentsprechend« — Ausdrücke Prof. J. Smend's — mitsingt. Das »Sachentsprechende« liegt auch uns am Herzen. Oder wenn das Wort »versagen« vorkommt, so kann sich Bach eben nicht immer »versagen«, recht selbständig vorzugehen.

Und nun noch ein »rhythmisches« Beispiel, das zeigen könnte, wie Bach die Gemeinde, wenn sie jemals die Lust zum Singen angewandelt hätte, ganz ähnlich wie in seinen Jugendtagen mit aller Absicht »turbieret« haben würde. Das Beispiel ist ebenfalls Leipziger Kantaten entnommen (Choral: Ach, Gott, wie manches Herzeleid):



Was hat hier Bach in dem zweiten Beispiel aus der Choralmelodie zu »Ach, Gott, wie manches Herzeleid« gemacht! Unsere bachtrunkenen Theologen mögen um Gottes- oder besser um Bacheswillen doch ja nicht erschrecken, wenn gesagt wird, daß hier ein leibhaftiges Tanzlied vor uns steht. Wer ein wenig die weltliche Liedliteratur des 17. Jahrhunderts kennt, dem sind die rhythmischen Wendungen dieses Chorals aus fröhlichen Tanz- und Trinkliedern vollständig geläufig. An der ganz »weltlichen« Struktur dieses Chorals ist nicht im geringsten zu deuteln. Und warum soll denn Bach in einer Weihnachtskantate — um eine solche handelt es sich — nicht recht fröhlich sein? Sein Gott freute sich über seine urwüchsige Freudigkeit, mögen sich an ihr auch die heutigen Theologen »ärgern« wie einst die Jünger Jesu an ihrem Herrn. Es scheint da allerdings nötig, daß man an solche Choräle das Bleigewicht der Gemeinde hängt, damit sie auch im heutigen Sinne »kirchlich« wirken. Bei derartigen Chorälen erhält man ganz den Eindruck, als hätte der so tief in der Volkskunst wurzelnde Bach einen seherischen Blick in die Verhältnisse, aus denen so manche Choräle entstanden sind, getan und als suche er die Urform von Kirchenliedern wieder heraufzuschwören.

Eine Nebenabsicht dieses Artikels wäre erreicht, wenn er dazu anregen würde, daß man sich mit der ganzen Art und Weise der Bach'schen Choral-

fassung näher beschäftigen würde, da hierüber ganz eigentümlicherweise noch wenig Zusammenhängendes vorliegt. Spitta hat uns hier noch manches zu tun überlassen, die neueren Bachwerke kommen in dieser Angelegenheit nirgends über Spitta hinaus. Es handelt sich in erster Linie um durchaus künstlerische Fragen, und daß hier ästhetisch aufgeklärt werden sollte, zeigen z. B. die Reger'schen Choralbearbeitungen, aus denen man sieht, daß Bach in einem seiner wichtigsten Fundamentalgesetze nicht verstanden worden ist. Doch dies ganz nebenbei.

So sagen uns denn die Bach'schen Choräle selbst mit aller Bestimmtheit, daß an eine Mitwirkung der Gemeinde beim Choralvortrag im Bach'schen Leipzig nicht zu denken ist. Indessen würde wohl niemand der heutigen protestantischen Kirche das Recht streitig machen, daß sie den für den heutigen Gottesdienst bestimmten Bach ihren Zwecken dienstbar macht. Nur ist des kräftigsten dagegen zu protestieren, daß eine solche Zweckanpassung im Namen Bach's, im Sinne der zu erbaulichen Zwecken benutzten Kunstwerke geschieht. Wenigstens diese Unterscheidung muß man im Interesse der Reinerhaltung einer großen Kunst respektiert wissen. Aber selbst dieser Fall gesetzt, läßt unsere Untersuchung eine sehr wichtige Frage mit aller Bestimmtheit erheben, nämlich: Will die heutige Kirche die Bach'schen Choräle in Kantaten und Passionen von der Gemeinde mitsingen lassen, so ist sie gezwungen, die Choralmelodie von allen Zutaten, die ihnen Bach gegeben, zu säubern, kurz die Choralmelodien in die heute übliche Normalfassung zu bringen. Denn man kann von sangesfreudigen und der Noten unkundigen — die der Noten unkundigen Gemeindemitglieder singen oft am liebsten — Gemeindesängern doch nicht verlangen, daß sie ganz andere Töne, als wie sie ihnen in der Schule beigebracht wurden, singen. Deshalb muß Bach geändert werden, und das geht nun, wie wir schon aus den wenigen Beispielen ersahen, nicht, ohne daß recht häufig die allerkräftigsten Eingriffe in Bach's Tonsatz unternommen werden, weil da und dort für die »Normalfassung« andere Harmonien nötig sind, weil dann und wann auch ein halber oder ganzer Takt Bach'scher Melodieerweiterung amputiert werden muß, und weil etwa auch die rhythmische Fassung eine vollständige Änderung zu erfahren hat. Warum nicht? Es geschieht ja im Namen der Kirche, die sich schon manche Barbarismen Kunstwerken gegenüber erlaubt hat. Wenn wir dabei einen Wunsch äußern dürfen, so ist es der, daß man Dr. Wustmann mit der Arbeit der Rektifizierung und Purifizierung der Bach'schen Choräle betraue. Er dürfte deshalb der richtige Mann für diese Aufgabe sein, weil er noch ganz andere Amputationen an Bach'schen Werken im Interesse des kirchlichen Bach's vorzunehmen vorgeschlagen hat. Wustmann ist nämlich der Meinung, daß die Arien eine Kürzung um zwei Drittel, sage und schreibe zwei Drittel, *vertragen*, mit der Begründung:

»Das letzte Drittel, meist Wiederholung des ersten, läßt man ohnehin oft weg, das mittlere Drittel enthält gewöhnlich einen Nebengedanken, der dem Hauptgedanken weder an geistiger noch an musikalischer Bedeutung gleichkommt; die lyrischen Hauptgedanken aber, d. h. die ersten Teile der Arien, müssen alle erhalten bleiben. Dieser Reduktion der Soli geselle man eine entsprechende der Chöre[1]), indem man die erste Strophe nicht als figuralen Prachtchor, sondern so einfach singen lasse, wie Bach die letzte in der Regel gibt.«

1) Es handelt sich um die speziellen Choralkantaten. Anmerkung des Verf.s dieser Zeilen.

Sind jemals dreistere Eingriffe in Kunstwerke empfohlen worden als es hier der Fall ist? Man braucht kein »Bachgelehrter« zu sein, sondern einzig ein für Bach'sche Musik empfänglicher Mensch, um den zweiten Teil Bachscher Arien sehr oft sogar als das weitaus Schönste, Intimste des ganzen Stückes zu empfinden. Und bei Bach's Choralkantaten ist der große Figuralchor regelmäßig das weitaus Herrlichste, die Größe Bach's gründet sich vor allem auf diese, überhaupt auf seine Chöre. Und nun soll nur der einfache Choral gesungen werden! Unter all den vielen Kirchenmusikern, die in Dessau anwesend waren, hat sich nicht ein einziger gefunden, der zu dieser undefinierbaren Vergewaltigung ihres größten Meisters ein Wörtlein zu sagen gewußt hätte. Man fragt sich, ob diese Musiker würdig sind, auch nur eine Note von Bach aufzuführen. Die Naivität Herrn Wustmann's geht dann sogar so weit, vorzuschlagen, daß die Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft den Versuch mit derartigen »Choralkantaten in kleiner Form« machen sollen. Ist zu viel damit gesagt worden, daß die neue Bachgesellschaft einen ausgesprochen theologischen Anstrich bekomme und zu kirchlichen Zwecken gebraucht werden solle? Die neue Bachgesellschaft war bis dahin eine ideelle Verbündete unserer Gesellschaft, und wir haben ein Interesse daran, daß auch dieser Gesellschaft der künstlerische Zweck rein erhalten bleibt.

Es ist an diesem denkwürdigen Vereinstag noch gar manches geredet und beschlossen worden, darunter kaum weniger Charakteristisches als was hier zur Sprache gebracht wurde. Man warnt vor der neueren Bachauffassung in dieser und jener Art, man warnt, mit andern Worten, besonders vor Schweitzer, Pirro und auch meiner Wenigkeit. Man gesteht dieses Recht der Kirche willig zu; die orthodoxe Theologie wollte von dem Streben einer freien Wissenschaft noch nie etwas wissen. Ein bißchen weiter sind wir ja hierin seit dem Mittelalter immerhin gekommen; damals verbrannte man, die sich nicht den Anschauungen der Kirche fügen wollten, heute warnt man nur noch vor ihnen. Möge sich die Kirche dabei so wohl und frisch befinden wie es bei der Wissenschaft der Fall ist. Wie Theologie und Philosophie heute ganz friedlich nebeneinander hergehen können, weil sie nichts miteinander zu tun haben (dies auch die Auffassung eines Mannes wie W. Wundt), so kann dies auch hier möglich sein. Nur eines muß zur Aufrechterhaltung des Friedens beobachtet werden: Die theologische Bachauffassung darf ihren Standpunkt nicht durch Fälschungen der Geschichte zu legitimieren suchen.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Mackenzie's "Colomba".

On 11 Dec. 1909 the students of the Royal Academy of Music, London, revived Mackenzie's 4-Act opera "Colomba". An important event, for "Colomba" has long been reputed the best extant English opera. An event also necessarily entailing a reconnaissance. The original production was at Drury Lane by Carl Rosa on 5 April 1883, and was acclaimed a success. The work had as much of a run in London and provinces as falls to the lot of any non-Balfeian modern English opera. It was performed, with German translation, at Hamburg, Jan. 1884, and at Darmstadt, April 1884. The present performance then raises necessarily the question, why has there been silence for a quarter-century? And it also supplies the answer. The

reasons for neglect have been an ill-constructed and abnormally prosaic libretto, and the want of reasonable machinery for supporting indigenous opera; not the music itself.

If there is one thing more certain than another about an opera-plot, it is that it must revolve round a single central and striking idea. What is important in drama, is ten times more important in opera, where so little of the sense comes across the foot-lights. He who builds on a hotch-potch libretto, builds on sand. Prosper Merimée (1803—1870), the contemporary of Alexandre Dumas (1802—1870), and by the bye half an Englishman, was not a successful dramatist, but he furnished two perfect plots for opera in his tales of "Colomba" (1830) and "Carmen" (1843). In the former particularly, his longest tale, he reached his zenith in that career of romantic and locally-coloured historiette-writing, which, while establishing his reputation as the chief French prose-master of the XIX century, preceded an afternoon of antiquarian research. Corsica, the land of the olive, vine, chestnut, and "evergreen oak", the land which has nbee under all masters except its own, the land of the primaeval clannish lex talionis, has always interested this other island, Great Britain: which has not been unmindful perhaps in that connection of its own bygone highland clan-feuds. The Westphalian adventurer Theodore Baron von Neuhof (c. 1690—1756) made himself king of Corsica for 8 months in 1736, with money from the Bey of Tunis; then spent 20 years of poverty in London, going to prison there for debts to the Dutch, according to the strange extraditional law of the period. There is an inscription at St. Anne's, Westminster, of 11 December 1756, which states how he died, "Immediately after leaving the King's Bench prison, By the benefit of the Act of insolvency; In consequence of which he registered his kingdom of Corsica For the benefit of his creditors." Just after the French Revolution, England for a time ruled Corsica. The poetry of the Corsicans is the poetry of death. When a man dies or has been killed, the women go "alla gridata" (to the wailing). The "vocĕro" thereat (from Lat. vociferare) is improvised by a voceratrice, as by an inspired Pythoness of amphictyonic Delphi; and one class of vocero is that of revenge. See specimens of vocero in Ferdinand Gregorovius (1821—1891). Merimée's story, placed in time just after Waterloo, is a miniature anticipation of "Monte Cristo" (1844), and a skilful portrait-gallery of human nature, carried out with all a Parisian's handcunning and wit. The English tourist, Col. Sir Thomas Nevil, always goes to sleep on the sofa after dinner in accordance with the customs of the highest English aristocracy. His daughter Lydia is the English miss, who screams at every danger. Orso Antonino della Rebbia, their fellow-voyager on ship-board, who is egged on by his sister Colomba to take up the family vendetta, ("Hie thee hither", it might be, "That I may pour my spirits in thine ear",) is an immaculate young man of the Albert de Morcerf type. The alla campagna outlaw-bandits Brandolaccio and Giocanto Castriconi (the latter of whom "might have been Pope" but for a slight accident), are two of the most amusing scoundrels in literature. Chili (Michelina Savelli) is a child of 10. The figure of Colomba alone is strong, purposeful, absorbing; dominating the whole tale. And what is meant is that the point of honour with a trace of savagery in it lives longer in woman than in man. Colomba's vocero at the assassination of her father by a Barricini bullet had been; —

"Mais la vengeance sera-t-elle faite alors? Il me faut la main qui a tiré, l'œuil qui a visé, le cœur qui a pensé". Sung with much appreciation by the fisher-sailors round the coast, this had been proscribed by the law. In the night she slits the ear of her brother's horse, that he may think it the work of the Barricinis. But after all fate takes vengeance out of her hands, and there is an end of it. She does not die. Why should she? After the strong scene with the old enemy, now bereft of his sons and a paralysed wreck (like Noirtier, with a difference), she speaks to the landlady about him:—"Et le medecin dit qu'il n'en a pas pour longtemps? . . . Pas pour deux mois, peut-être . . . Ce ne sera pas une grande perte, observa Colomba." And with that not unnatural final shaft, she turns for ever from thoughts of the dagger to the domain of the fan. Dies? On the contrary, she is never so brilliant as at the end. Ever original, she shows her match-making by coolly depositing the fainting Orso's head in the lap of the coy English ringleted miss, and then running away, while the Colonel snores always on the sofa. It is evident indeed that, while Orso will obtain his blue-eyed landscape-sketching siren, Colomba will marry the English guards-man, "the tall dandy whom I could knock down with one hand", and become Mrs. Warkworth of Ours, "a name I shall never as long as I live be able to pronounce".

On this fair flower of Parisian style, rude hands were laid by the opera-librettist, in the person of Franz Hüffer (1843—1889, music-critic of the "Times" till 1889); who had the smallest dramatic instinct, and, though he took unnecessary pains to rhyme many of his lines, absolutely no poetic instinct whatever. Merimée's picture-gallery was replaced by the stock series of operatic-puppets. The plot was so cut about and re-arranged, that interest centred nowhere at all. Colomba's real vocero, as shown above, was replaced for lyric effect's sake by a pretty ditty inscribed by Colomba in Lydia's album, "La jeune fille et la palombe",— a "palombe bien elevée",—in which, as given by Merimée, the theory of "schiappetto" or "stiletto„ is so obscurely hinted at, if at all, that no one in the world could possibly take the trouble to deduce a "rimbecco" from it. A new turn to the ditty is certainly given by a new ending sung at a later stage, with a change of singer; but this sensation in instalments is decidedly not convincing to the audience, and Hüffer has evidently got into a bog over the change which he has made. Worst of all, for the sake of a cheap melodramatic situation, or the indulgence of some kind of belated Byronism, he kills Colomba at the close of the plot with a stray bullet in a police affray. At this, Merimée must have turned in his grave. Colomba's black mezzaro concealed nothing but a quite natural and extremely vivacious young woman, tragedy was amply provided for in the fate of Barricini's sons and himself, and to kill off the heroine as well was a total absurdity.

These matters would not be dwelt upon, if they were irremediable. But librettos are not sacrosanct, and there are many clever persons of our own day who could easily make the necessary changes in the Colomba-text, while scarcely disturbing the music, except perhaps in the last few pages. If the opera is to have a new lease of life, and the credit of British art demands this, the first step must be the revision of the text.

As to the question of a "National Opera", reference may be made to X, 21, Oct. 1908, and X, 81, Dec. 1908. No country except America which

lacks an indigenous opera to protect, and England which is infatuated with the haphazard of individualism, thinks of entrusting so delicate a product as indigenous opera to the risks of uncontrolled private commercial enterprise. "National Opera" means an organization, where superior governmental or quasi-governmental authority makes some subsidy to a theatrical enterprise,—not necessarily a single theatre-building specially set apart,—in virtue of which it imposes conditions for the benefit of art. Such conditions may require the production yearly of a certain number of native works or new works, or may take other form suitable to time and circumstance. There has been much loose argument and exposition; but it is the over-hand, using a legitimatized power of the purse, which is the one essential requirement and cardinal feature. Under any "National opera" machinery, as rightly defined, it is impossible that such a work as "Colomba" should have been neglected for 25 years.

The music has had nothing to do with the neglect. A synopsis of English-made and English-charactered opera from 1834 onwards was given at X, 82, Dec. 1908. It was said there;—"Alexander Campbell Mackenzie's operatic career, with Colomba (1883), Troubadour (1886), His Majesty (1897), Cricket on the Hearth (1902), has never swerved in its consistent characteristics of fresh melody, complete individuality, and freedom from foreign models; in this sense he is the most typical of all modern English serious opera-writers." Mackenzie's composition-style, one of the most national (X, 321, July 1909) which we have ever possessed, was nevertheless sunned into maturity under an Italian sky. "Colomba," along with "La belle Dame sans Merci" and the "Story of Sayyid", came in at the moment of his greatest romanticism. It has the first of all requirements for a complete work of art, homogeneousness; for, while Sullivan's "Ivanhoe" is very good in parts, this is very good all through. An easy tunefulness pervades each bar, whether it is in the haunting vocero, in the sprightly ballet-music, in the very fine Lydia and Orso duet in Act IV, ii, or anywhere else in the score. Nor, where necessary, are dramatic climaxes and surprise-bars wanting. Certainly the whole is more in keeping with Merimée's original bright tale than with Hüffer's confused would-be tragedy and often unspeakably prosaic verse. But in fact the music, like the original tale, is neither comedy nor tragedy, it is simply human nature; and that is exactly what is wanted as the goal of English opera, unless the symptoms of our national life and progress are pointing all awry. The problem of how Mackenzie has managed to write 4 Acts of thoroughly beautiful and uniformly effective music to an inferior text such as Hüffer's, must be left to be solved by the ingenious men of letters who know more about the processes of composition than composers themselves. The fact remains that that has been done.

The "book" then must be written up. Above all, the engaging Colomba della Rebbia must be rescued from Hüfferian doom, and made to live again, in lively strains which no one can write so well as Alexander Mackenzie.

London. **Charles Maclean.**

Die Riemann-Festschrift[1]).

Unter diesem Titel hat der Herausgeber Carl Mennicke, der selbst eine Biographie Riemann's beigesteuert und in einem anregenden Aufsatz über R. Strauß's »Elektra« das vielumstrittene Werk aufs neue zur Diskussion gestellt hat, einen Sammelband erscheinen lassen, der die allerverschiedensten Gebiete und Autorennamen umfaßt. Die Absicht des Herausgebers ging augenscheinlich dahin, möglichste Reichhaltigkeit zu erzielen; dabei kann man sich allerdings bei aller Bewunderung der hier niedergelegten Arbeit manchmal des Eindruckes nicht erwehren, als ob des Guten etwas zuviel geschehen wäre. Manche Beiträge tragen den Charakter bloßer Miszellen, aber auch bei den größeren Aufsätzen kann man gelegentlich das Bedauern nicht unterdrücken, daß die Verfasser ihre Themen des beschränkten Raumes halber nicht ausführlicher behandeln konnten. So besteht der Hauptwert des Buches in den Anregungen, die es gibt, und deren ist es allerdings eine solche Fülle, daß man den Spuren dieser Festschrift in der künftigen Forschung auf allen Gebieten wohl auf Schritt und Tritt begegnen wird.

Bei einer solchen Fülle der Gesichte ist ein eingehenderes kritisches Referat über die einzelnen Beiträge natürlich ausgeschlossen. Der Herausgeber teilt sie in die drei großen Gruppen: Ästhetik, Theorie und Geschichte ein, von denen die letzte, wie natürlich, weitaus die stärkste ist, nur daß trotzdem ein wesentliches und gerade von Riemann selbst in epochemachender Weise gefördertes Gebiet, nämlich die griechische Musik[2]), merkwürdigerweise gar nicht vertreten ist.

Am besten abgerundet erscheint die ästhetische Gruppe. Hier kommen alle die moderne Musikästhetik beherrschenden Richtungen, die spekulative, die psychologische und die historische zum Wort. Der ideenreiche Aufsatz von Fr. Marschner »*Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft*« ist ein erfreuliches Beispiel dafür, daß die moderne Philosophie in ihren ästhetischen Theorien wieder die Fühlung mit der praktischen Musik zu gewinnen strebt, deren sie ehedem, nicht zu ihrem Vorteil, entraten zu können glaubte. M. untersucht die ästhetische, theoretische und historische Seite der Musikwissenschaft unter dem Gesichtspunkt des Wertbegriffes und gelangt dabei zu einer ganzen Reihe neuer und fruchtbarer Ausblicke, zumal auch was Stil und Vortrag betrifft, die auch den praktischen Musiker, mag er ihnen zustimmen oder nicht, zum Nachdenken über das Wesen seiner Kunst zwingen. H. Siebeck behandelt das neuerdings wieder stark in den Vordergrund des Interesses gerückte ästhetische Verhältnis von *Sprech- und Tonmelodie*, die er neben Rhythmus und Harmonie als den dritten Hauptfaktor zur Erzielung des »idealisierten Gefühlsbildes« bezeichnet. P. Moos bespricht *Volkelt's Einfühlungslehre* und gelangt dabei zu dem gewiß richtigen Schluß, daß die philosophische Musikästhetik durch die einseitig psychologische Behandlung der Probleme »an Tiefe keineswegs gewonnen« hat. Hier muß, wie auf so manchen anderen Gebieten der Philosophie, die Zukunft den Ausgleich bringen. Die Ausführungen H. Goldschmidt's über »*W. Heinse als Musikästhetiker*« zeigen deutlich, was unter den Händen eines so ausgezeichneten Kenners der neapolitanischen Oper auch für die Geschichte der Musikästhetik herauskommt. Daß Heinse im Lager der Reformfreunde stand, daß seine ästhetischen Grundanschauungen, obwohl ihm alles Systematisieren fern lag, sich überhaupt erheblich über das Durchschnittsniveau der damaligen Ästhetik erheben, das sind Gedanken, die sich auch dem Referenten bei seinen Studien über Jommelli je länger, je stärker aufdrängten; hier sind sie in knapper Form zusammengefaßt und geben ein Bild von dem Ästhetiker Heinse, gegen das H. Müller's bekannte Darstellung ziemlich verblaßt.

1) Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien, Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Gr. 8°, XL und 524 Seiten. Leipzig, Max Hesse 1909. *M.* 12,—.

2) Ich darf wohl hier zur Ergänzung auf meine ausführliche Besprechung der Arbeiten Riemann's im Jahresbericht für Altertumswissenschaft 1909, III verweisen.

An der Spitze der theoretischen Gruppe steht ein Beitrag G. Adler's über die *Textlegung der Trienter Codices*, der sich vor allem mit der vielerörterten Frage nach der Mitwirkung von Instrumenten beschäftigt, ihm folgt M. Lussy mit seinem Aufsatz »*De la diction musicale et grammaticale*«, der die Gesetze der Akzentuation zum Gegenstand hat. *Riemann* selbst, und zwar der Harmoniker in seinem Verhältnis zu Öttingen und Stumpf, bildet den Mittelpunkt des Beitrages von R. Münnich. Für die Geschichte unserer modernen Harmonielehre ist dieser Aufsatz von großer Bedeutung, nicht allein wegen der klaren Analyse der in Frage kommenden Theorien, namentlich Stumpf's und Riemann's selbst, sondern auch wegen der eigenen Gesichtspunkte, die der Verfasser auf dem Wege der Kritik gewinnt. Sehr ausführlich geht M. Steinitzer auf die Prinzipien des *Anfangsunterrichtes für die Frauenstimme* ein, während H. Löbmann, so viel ich weiß, als erster die *Gehörbildung innerhalb des Pestalozzischen Erziehungssystems* im Zusammenhang behandelt. Zwischen beiden Aufsätzen stehen Untersuchungen von H. Wetzel über die *psychologischen Grundlagen von Rhythmus, Takt und Motiv.*

Den Hauptteil des Bandes aber nimmt, wie schon bemerkt, die historische Gruppe ein. Der Name *Diodor's von Sizilien*, aus dessen Werk F. Pasini zwei Stellen (I 16 und 71) bespricht, bildet den einzigen Anknüpfungspunkt des Bandes mit der klassischen Antike, inhaltlich freilich behandelt der Aufsatz nicht etwa ein Stück griechischer, sondern vielmehr ägyptischer Musik, in deren Entwicklung der Verfasser einen Antagonismus zwischen der einheimischen Kunst und fremden (besonders semitischen) Einflüssen herauszustellen sucht. Die Aufsätze über das Mittelalter und die ersten Zeiten der Mehrstimmigkeit gehören dagegen zum Wertvollsten, was der Band enthält. Sie beschränken sich auf verhältnismäßig kleine Ausschnitte aus dem ungeheuren Stoffgebiet, behandeln diese aber erschöpfend, so der für die Neumenforschuug wichtige Aufsatz von D. A. Mocquereau und D. G. Beyssac: »*De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons Tua sunt*«, der Beitrag H. Gaisser's »*Die Antiphon Nativitas tua und ihr griechisches Vorbild*« und O. von Riesemann's, der an der Hand der Forschungen Preobrashenski's die *altrussische sematische Notation* als aus der byzantinischen Notenschrift entstanden und damit als ein wichtiges Hilfsmittel für die byzantinische Neumenforschung nachweist, endlich der Aufsatz F. Ludwig's »*Die liturgischen Organa Leonins und Perotins*«. Der Verfasser gibt hier wertvolle Ergänzungen zu seinen bekannten Untersuchungen über die älteste mehrstimmige Kirchenmusik und ihre Formen, vor allem die Motette und verfolgt außerdem die Spuren Perotinscher Kunst im 13. Jahrhundert. P. Aubry behandelt auf Grund eines umfangreichen Handschriftenmaterials die *Refrains und Rondeaux des 13. Jahrhunderts.* Der Verfasser geht aus von den Rondeaux, deren Melodie uns vollständig erhalten ist und sucht aus ihrer poetisch-musikalischen Struktur die Anhaltspunkte für die Rekonstruktion derjenigen Stücke zu gewinnen, in denen uns nur die Melodie des Refrains erhalten ist. Die Resultate dieser Methode sind ebenso interessant wie überraschend und werden an zehn handschriftlich erhaltenen Refrainmelodien illustriert. F. Pedrell führt uns in seinem Aufsatz »*Jean I d'Aragon, Compositeur de musique*« den ersten historisch bestimmbaren katalanischen Komponisten vor (2. Hälfte 14. Jahrhunderts). Von Bedeutung ist dabei, daß unter der Regierung dieses Fürsten die provenzalische und französische, ja auch die niederländische und deutsche Kunstübung in seinem Lande Eingang fanden. P. Runge verfolgt die Entwicklung des alten Schlachtgesanges »*Maria mûter reinû mait*« nach seiner textlichen und musikalischen Seite, während J. Beck in Form einer Auseinandersetzung mit den Kritikern seines bekannten Werkes die *Taktfrage in den Liedern der Troubadours und Trouvères* behandelt. Auch zwei Musiktraktate bringt die Festschrift im Neudruck, so den Musiktraktat aus dem Werke »*De proprietatibus rerum*« des *Bartholomaeus Anglicus* aus ca. 1250, herausgegeben von Herm. Müller und interessant namentlich auch wegen seiner engen Verwandtschaft mit Ägidius von Zamora, ferner einen unbekannten *Traktat des Johannes Tinctoris*, von dem K. Weinmann nach einer Handschrift der Proske'schen Bibliothek eine

Probe veröffentlicht. Sie entstammt dem Werke *De inventione et usu musicae*, das 1484 im Druck erschien, und bildet einen hochwichtigen Beitrag zur Instrumentenkunde ihrer Zeit (lyra, leutum, viola, rebecum, ghiterra, cetula, tambura). Mit *Paul Kugelmanns* »*Etlichen teutschen Liedlein geistlich und weltlich*« aus dem Jahr 1558 beschäftigt sich Fr. Spitta in einem Aufsatz, der das meist irrig angegebene Verhältnis zwischen den beiden »Kugelmännern« und die künstlerischen Leistungen Paul's ein für allemal richtig stellt.

Die neuere französische Musikgeschichte ist mit drei Beiträgen bedacht. Daß das Instrumentenspiel, wie allerorts, so auch in den französischen Kirchen lange Zeit gebraucht hat, bis es zu offizieller Anerkennung gelangte, geht aus M. Brenet's Aufsatz hervor; auch hier erscheint (im 15. Jahrhundert) die Orgel zunächst im Wechselspiel mit dem Gesang, nicht als dessen Begleiterin. Erst Anfang des 16. Jahrhunderts gehen beide Faktoren zusammen, zugleich erscheinen auch Zinken und Posaunen erstmals in der französischen Kirchenmusik, aber zunächst nur als Stützen des Gesanges. Erst die königliche Kapelle gab den Anstoß zur selbständigeren Verwendung der Instrumente auch in der Kirchenmusik. O. Chilesotti gibt eine Transkription der dreistimmigen Villanella »*Dolce mia vita*« mit Lautenbegleitung von *J. B. Besard* (1603), während J. Ecorcheville einen bisher unbekannten Traktat »*Apologie de danse*« von *F. de Lauze* (1623) ans Licht zieht — ein wertvoller Beitrag zu der immer noch arg vernachlässigten Geschichte des Tanzes.

Auch über englische Musik erfahren wir aus der Festschrift manches Neue. Es war ein guter Gedanke von R. Rolland, die musikalischen Bemerkungen in dem *Tagebuch von Sam. Pepys* (1632 — 1701) im Zusammenhang zu behandeln; Pepys war ein hochgebildeter, gelegentlich auch selbst produktiv tätiger Dilettant, der nicht allein bei seiner Familie, sondern auch bei seiner Dienerschaft auf musikalische Befähigung sah. Sein Geschmack ist freilich merkwürdig genug; er beschränkt sich auf die einfachste, ein- und mehrstimmige Liedkomposition mit Lautenbegleitung, verwirft dagegen die ganze zeitgenössische Musik höheren Stiles, vor allem die Instrumentalmusik und verdammt ebenso die Kunst Frankreichs und Italiens. Die italienische Kunst hat diesen eingefleischten Nationalisten allerdings schließlich doch noch in ihren Bann geschlagen. W. Barclay Squire behandelt die Tätigkeit *Händel's* in dem politisch für England so kritischen Jahre 1745. Der Anteil, den Händel an der jakobitischen Krisis nahm, dokumentierte sich bis jetzt hauptsächlich in dem *Occasional oratorio*, BarclaySquire veröffentlicht nun hier erstmals noch zwei weitere Beiträge, das Chorlied *The Relapse*, aufgeführt am 14. November in Drury Lane und den im Juli 1746 erstmals gedruckten »*Song on the Victory over the Rebels*«, zwei Kompositionen, die zugleich Händel's Aufschwung aus längerer geistiger Depression einleiten.

Auch die polnische Musikgeschichte ist mit zwei Aufsätzen vertreten: »*Über die polnische mehrstimmige Musik* des 16. Jahrhunderts (A. Chybinski) und »*Jacob polonais et Jacobus Reys*« (H. Opienski).

In einem längeren Aufsatz behandelt A. Schering die Jugendjahre der *Solosonate*, die, in letzter Linie aus der Canzonette des 16. Jahrhunderts hervorgegangen, sich noch lange Zeit der Lied- und Tanzformen bedient. Von hohem Interesse ist dabei, zu erfahren, in welchem Grade hier schon das Variationsprinzip die Phantasie von Meistern, wie Marini, Uccellini, Vivarino u. a. beschäftigt hat. Während hier ein erhebliches Maß künstlerischer Überlegung zutage tritt, sehen wir dieselben Meister, sobald es sich um freies Gestalten handelt, auf dem Wege eines oft ziemlich ratlosen Experimentierens, bis ihnen schließlich der Anschluß an die Canzone zu Hilfe kommt.

Mitten hinein in das italienische Opernleben um 1680, also in die Zeit des Übergangs von der venezianischen zur neapolitanischen Oper, versetzt uns der merkwürdige, von E. J. Dent veröffentlichte *Bericht eines Jesuiten über eine* (wohl fingierte) *Aufführung einer Kleopatra-Oper*. Der Verfasser ist Dilettant; was ihn am meisten interessiert, sind der äußere Apparat und die Ausführenden, an der

Musik ist ihm die rein sinnliche Wirkung die Hauptsache. In der Beschreibung der Oper selbst schimmern die von den Venezianern und Scarlatti her hinlänglich bekannten Szenentypen deutlich durch. Die Einleitung ist nicht ohne Interesse; sie besteht nämlich aus einer Fanfare, einer Ouvertüre und außerdem noch aus einem gesungenem Prolog. Ob das freilich aus der Wirklichkeit stammt oder nur eine poetische Kumulation ist, ist fraglich; der gesungene Prolog gehörte jedenfalls um 1680 zu den sehr seltenen Ausnahmen. Dagegen sind die in die Oper eingereihten komischen Szenen aus dem Leben gegriffen. Das Ganze ist trotz seines fiktiven Charakters ein nicht unwichtiger Beitrag zu dieser an Problemen besonders reichen Periode der Operngeschichte. In die italienische Opernsphäre des 19. Jahrhunderts führen die von L. Schiedermair veröffentlichten *Briefe F. S. Kandler's an S. Mayr aus den Jahren 1818—1820.* Merkwürdig mag es erscheinen, daß dem Freunde Mayr's die Kunst des doch von diesem in vielen Punkten stark beeinflußten Rossini so gründlich antipathisch war; die Art, wie Rossini in seinen früheren Opern den bel canto auf Kosten des Dramatischen kultivierte, stieß offenbar den glühenden Bewunderer Hasse's ab.

Das große Verdienst, einen bedeutenden deutschen Meister fast völliger Vergessenheit entrissen zu haben, fällt R. Buchmayer zu. *Christian Ritter* (ca. 1645 — ca. 1730) war ein Schüler Chr. Bernhard's und begann seine Tätigkeit wohl als Kapellknabe in Dresden, wirkte dann als Kammerorganist in Halle (ca. 1667—1677), darauf 6 Jahre am schwedischen Hof und von 1683—1688 am Dresdener Hof und endete schließlich als schwedischer Kapellmeister. Daß Ritter unter den von dem jungen Bach studierten deutschen Meistern mit in der vordersten Reihe steht, geht aus Buchmayer's Ausführungen mit Evidenz hervor; daß sich ein solches Studium lohnte, zeigen die angeführten Notenbeispiele. Auf die Schule Bernhard's weist die feinsinnige Echowirkung in Nr. 1, sowie die ebenso sparsam als poetisch angewandte Koloratur hin; auch die schöne *Fis-dur*-Stelle in Nr. 2, wo die zweite Altstimme, wie versunken in das Mysterium der Geburt Christi, das Wort *nativitatis* auf *cis* zweimal vor sich hin spricht, mag in diesen Zusammenhang gehören. Aber die selbständige Stellung Ritter's seinem Vorbild gegenüber, überhaupt das ganze eigentümliche Gepräge seiner Kunst, rechtfertigen wohl den Wunsch nach einem Neudruck seiner Werke.

Mit der *Dynamik der Mannheimer Schule* beschäftigt sich A. Heuss in einem Aufsatz, der die vielerörterte Crescendofrage von ganz neuen Gesichtspunkten aus betrachtet. Für ihn gehört das Crescendo zu den Hauptcharakteristika der neueren Tonkunst im Gegensatz zur älteren (bis Mozart inkl.), die sich hauptsächlich auf dem Prinzip des Kontrastes zwischen *p* und *f* aufbaut. Diese stellt schroff gegenüber, jene vermittelt, und so gewinnt die Einführung des Mannheimer Crescendos eine weit über den Rahmen der Dynamik hinausgehende Bedeutung. Der Mannheimer Effekt unterscheidet sich von der noch bei Haydn und Mozart üblichen Registerdynamik dadurch, daß hier nicht mehr mit einzelnen Gruppen operiert, sondern das gesamte Tutti in seiner Dynamik sozusagen flüssig gemacht wird. Aber dieses Vorgehen hat zugleich auch die Formengebung entscheidend beeinflußt, und hier liegt m. E. der Schwerpunkt des Heuß'schen Aufsatzes. Die gewaltige Spannung und Entladung des Gefühls, die in diesem modernen Crescendo liegt, bringt in den psychologischen Prozeß, der einem Instrumentalwerk zugrunde liegt, ein ganz neues Moment hinein, und gerade dieses hat im Gegensatz zu Haydn und Mozart Beethoven aufgegriffen, auf den hier ein ganz neues Licht fällt. Was bei den Mannheimern meist noch äußerlich gehandhabt wurde, das wird bei ihm in höchster Potenz verinnerlicht und vergeistigt.

In die Sphäre der Mannheimer gehört auch der Beitrag von F. X. Mathias, der in seinem *Thematischen Katalog der im Straßburger Münsterarchiv befindlichen Kirchenmusiken F. X. Richter's* die Aufmerksamkeit auf diese bisher noch wenig beachtete Seite des Richter'schen Schaffens lenkt.

B. Engelke's Beitrag »*Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule*« führt uns an der Hand des noch unveröffentlichten Briefmaterials des Halberstädter

Gleimhauses ein lebendiges Bild von dem künstlerischen Verkehr der Berliner Liederkomponisten mit ihren Dichtern vor. Im Mittelpunkt steht der bekannte Chr. G. Krause. Über die Entstehungsgeschichte und die Quellen seiner Schrift »Von der musikalischen Poesie« gibt der Verfasser in diesen Briefen ausführlich Rechenschaft, ja es scheint, als hätte Krause eine Zeitlang auch an Sulzer's »Theorie der schönen Künste« mitgearbeitet. Aber auch über die Odensammlungen von Ramler und Krause enthält die Korrespondenz viel Neues. Daß Krause nicht der »Dilettant« im modernen Sinne war, als der er meist hingestellt wird, geht deutlich aus dieser Korrespondenz hervor. Der Kundige wußte das allerdings schon aus seiner Ästhetik.

Ein Aufsatz von Ch. Malherbe beschäftigt sich mit *Mozart's »Galimathias musicum«* und seiner Entstehungsgeschichte und weist nach, daß das Werk 1770 eine Umarbeitung erfuhr, deren Spuren ein im Besitz des Verf. befindliches Autograph aufweist. R. Batka veröffentlicht *Briefe von Griepenkerl*, in denen sich dieser über seine poetische Bearbeitung von Beethoven's »Ruinen von Athen« für den Konzertsaal ausführlich ausspricht, M. Friedländer einen ungedruckten *Schubertischen »Deutschen« für vier Hände* aus dem Jahre 1818. W. Behrend tritt für den dänischen Liederkomponisten *Peter Heise* ein, den er trotz aller deutschen Einflüsse als »den dänischen Liederkomponisten« bezeichnet. Den Schluß des Bandes bildet der erwähnte Aufsatz C. Mennicke's über *Strauß' »Elektra«*.

Der Band ist mit einem Bildnis Hugo Riemann's geschmückt und enthält außerdem noch eine vollständige Bibliographie der Werke Riemann's, und zwar nicht allein der literarischen, sondern auch der (bis op. 48 reichenden) Kompositionen.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

English Conducting in 1825.

In the article at Samm. X, 287, January 1909, on "Sir George Smart, Musician-Diarist", bringing his affairs down to 1825, he was mentioned as an eminent conductor. This note may show what conducting meant in England in those days, and clear up some imperfect ideas.

The conductor of an opera or concert-performance was in England in 1825 just as much in supreme charge of all execution vocal and instrumental as he is now. For, to begin with, all the countless preparations with manuscript scores and parts fell to him. The only difference was the absence of rostrum, conducting-desk, and conducting-stick. In lieu of that arrangement, he sat, at rehearsal and concert, at a pianoforte (grand or square), with the full score on the pianoforte-desk in front of him. And, sitting there, he acted both as general referee and as practical director. At rehearsal, he would "fill in" on the pianoforte, when things went wrong; or steady the rhythm by striking the bass-notes; or call out instructions; or stop the performers by clapping his hands, when they would go back again to the beginning of the piece, or to some other clear starting-place marked by a new line in the parts, "rehearsal-marks" being unknown. At the concert he was of course less demonstrative. In music with large chorus the conductor sat at the organ (Z. XI, 87, Dec. 1909), not at the pianoforte, though rehearsal was in that case seldom more than a promenade through the piece.

It is true that the principal first violin ("leader") had the privilege of marking the beat now and then by waving his bow. On the other hand he was subordinate to the conductor, and gave no instructions. The conductor and leader may not have loved each other so much as the two kings of Brentford in the Duke of Buckingham's "Rehearsal"; but Spohr (1784—1859) in his often quoted remarks about the Philharmonic 1820 concerts (vol. ii, 87, of the posthumous diary-like Selbstbiographie, Wigand, Cassel, 1861) exaggerated the duality of the control. If the first violin was, from the point of view of onlookers at the concert, more

in evidence than the conductor, the latter was nevertheless really at the back of the proceedings from first to last. When Spohr arrived in London 6 weeks before the concert which he writes about, he was a total stranger, knowing no English, and depending entirely on that unfailing ξένος Ferdinand Ries (1784—1838) for information and for interpreting. He was in no position to analyse a strange and perhaps complex situation. The pages about the Philharmonic concerts show more self-satisfaction than exactness, and have been passed on from one writer to another with too little verification.

As to the sequel, the general adoption of the conducting-stick, Spohr certainly flattered himself in saying, "Der Sieg des Taktierstäbchens war entschieden, und man sah bei Sinfonien und Ouvertüren von da an Niemand mehr am Piano sitzen". This is a characteristic flourish of the imagination. George Hogarth (1783—1870, Charles Dickens's father-in-law) had less excuse, because he was a professed chronicler, in saying, at page 26 of his rather shallow History of the Philharmonic Society (Bradbury and Evans, 1862), that conducting from the pianoforte was abandoned in that Society from 1821. It is demonstrable that that was not so; see for one thing the 1832 Mendelssohn incident hereafter to be mentioned. Hogarth was not Secretary of the Philharmonic till 1850, and had no personal knowledge. He may have been misled by the fact that, beginning with the second concert after Spohr's arrival in 1820, the Directors introduced the word "conductor" into their bills, instead of "at the pianoforte". But this was only a verbal matter.

The exact facts seem to have been as follows. The Philharmonic engaged Spohr to take part in a season of 8 concerts in 1820, as either solo-violin, quartett-leader, principal first violin in the orchestra, or composer conducting his own works. The two stock-announcements in the Philharmonic bills (which the Directors varied on each occasion) were:—"At the pianoforte" (alias "conductor"), Mr. A.; "Leader", Mr. B. At Concert I on 6 March 1820, Ferdinand Ries was "at the pianoforte", Franz Cramer (1772—1848) was "leader", Spohr was solo-violinist (playing his own Dramatic Concerto). At Concert II on 20 March 1820, Johann Baptist Cramer (1771—1858) was "conductor", Pietro Spagnoletti (1768—1834) was "leader", and Spohr led his own quartett in *E*-major (Spohr, Watts, Cooke, Lindley). At Concert III on 10 April 1820 (the subject of Spohr's remarks above given) the arrangements announced in the printed bills were, Thomas Attwood (1765—1838) as "conductor", and Spohr as "leader". Spohr says nothing about Attwood, quotes Ries (not Atwood) as being "at the pianoforte", and states that he himself conducted with his conducting-stick, not only his own 2nd symphony in *D*-minor, but also all the items in which the orchestra took part (Beethoven, Haydn, Manfroce, Mozart); then in that case matters were certainly reversed, and the "leader" conducted the "conductor". It may be surmised, that the formidable bovine Spohr charged at the existing administrative arrangements tête baissée; and *that* then was at least as much the cause of scare, as the baton which he "pulled out of his coat-pocket". On 18 June the symphony was repeated at Spohr's benefit concert, when he doubtless used the baton again. At Concert VIII of the Philharmonic on 19 June, Smart was "conductor", Spohr was "leader"; Spohr conducted his Grand Concert-overture (written 1819 in Frankfort, and if existent not yet published), and doubtless used the baton; it is to be inferred that he conducted nothing else; he led his own Nonett. After this Spohr left London. —— As to the opera, Rossini was still using the pianoforte at Covent Garden in the season January-July 1824. —— Weber, at his first English appearance, 8 March 1826, at a Covent Garden miscellaneous concert, used a roll of tall score-paper, which he grasped in the middle; see the three well-known drawings of Weber in silk stockings and horn-spectacles ("Weber instructing the band, Weber at rest, Weber rousing the band"), made from life by J. Hayter in that year. At "Oberon", 12 April 1826, Covent Garden, he used the pianoforte. —— Mendelssohn used a conducting-stick (made in London, as he found none there) at his maiden Philharmonic concert, 25 May 1829. Again 14 May

1832, when he found Philharmonic "leaders" bitterly opposed to him on that account. What had caused a smile 3 years before now roused professional animosity. The unusual character of Mendelssohn's proceedings even in 1832 is perfectly clear from contemporary records. Hogarth, who as above said made a superficial compilation, ignores this incident wholly. —— So much for the distinguished foreign visitors. But it was neither the Spohr, nor the Weber, nor the Mendelssohn isolated precedent, (these being spread as will be seen over 12 years), which effected a change. England never answers the door at the first knock. It was the Opera-house. The Opera set the tone of fashion more than Antient Concerts or Philharmonic. France, being a Catholic country, had long used the "bâton", the secular successor of the ecclesiastical "solfa" used for figural music. Hippolyte André Jean Baptiste Chelard (1789—1861), conducting German Opera seasons at the King's Theatre in the Haymarket (Z. VIII, 253, March 1907) in 1832 and 1833, established the same practice as a continued policy at the opera-houses. This was the turning-point. Both Henry Bishop (1786—1855) and Smart himself (1776—1867) surrendered at discretion, changed their habits, and took to the baton in 1833. Then principal performances in England, on stage or concert-platform, followed suit.

So it was the Frenchman Chelard, violinist, music-seller, opera-conductor, composer of "Hermannsschlacht", and not the master-composers above-named, who really introduced the baton into England. F. G. Edwards by the bye at "Musical Times" 1896, p. 375, quotes the Allgemeine Musikalische Zeitung of 14 Oct. 1835, as authority for saying that Mendelssohn introduced the baton in that year as a novelty even to the Leipzig Gewandhaus concerts.

The reluctance in England to adopt the baton was not at that time all prejudice, and still less all stupidity. Small trained bodies performed (as cathedral choirs and quartett-players do still) with most artistic plasticity, when left to themselves, with only occasional help from pianist or first-violin. And though with the progress of time the baton came necessarily as the consequence of increased numbers, yet, until it fell into the hands of men really capable of feeling with the music and giving a humanly elastic beat (Z. IX, 218, March 1908), the process merely substituted a wooden drill for natural expression. That happened very often in those days. Even in our own, we have evidence that pistol-shot closes and other mechanical tricks of conductors who are more muscular than artistic are a poor substitute for the smooth roundness which is the most essential attribute of music.

The arrangements 85 years ago were not nearly so bad as they are painted by writers who follow each other in a string with stock quotations. In some ways they were the best possible under the circumstances, and for the music to be performed. If the scene has now shifted, it is for 4 reasons:—(a) numbers are larger and are ever increasing, (b) the development and specialization of orchestral tone-colour rule out even the occasional intrusion of unsolicited pianoforte percussion-tone, (c) the growth of dynamic emotionalism in the music necessitates or makes very desirable a *focal* administration, (d) there is an abundant supply of trustworthy conductors of trained emotional temperament to correspond with the music.

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Janvier, consacré à J. Haydn.

Hommage à Joseph Haydn.

Ces six pièces pour piano ont pour auteurs, MM. Debussy, Dukas, R. Hahn, d'Indy, Ravel et Widor; elles ont été composées sur les lettres H.A.Y.D.N. qui donnent en Français la mélodie suivante: *Si La Ré Ré Sol.*

l'Iconographie de Haydn, par **Henry Marcel.**

Désireux de satisfaire notre curiosité en tout ce qui touche Haydn, M. Marcel est parvenu à reconstituer la physignomie du maître. Il a établi sa documentation d'après les portraits exécutés du vivant même de Haydn, éliminant ainsi toutes les gravures, plus ou moins infidèles qui les ont vulgarisés par la suite. Cet article est illustré de 18 reproductions de portraits de Haydn: peintures à l'huile, dessins, bustes, médaillons et miniatures.

Une Sonate inconnue de Haydn, par **Th. de Wyzewa.**

L'auteur de cet article a eu la bonne fortune de mettre la main sur une méthode de Forte-Piano de Sébastien Demar, totalement oubliée aujourd' hui. Ce petit volume contient, en guise de «Récréation pour les élèves» une Sonate de Haydn, qui a jusqu'ici échappé à l'attention des musiciens et ne figure dans aucun autre recueil. Elle paraît dater de 1765, comme les Sonates récemment exhumées par Riemann. Elle est publiée intégralement.

Le Baryton du Prince Esterhazy, par **L. Greilsamer.**

M. Greilsamer réunit de nombreux documents sur cet instrument déchu, qui paraît être au violoncelle ce que la viole d'amour est au violon. D'après sa forme, la manière de l'accorder, la musique écrite à son intention, on est amené à conclure que le joueur devait s'aider du pouce de la main gauche, pour pincer les cordes disposées derrière la touche.

Haydn et la musique slave, par **W. Ritter.**

Haydn, Slave de race et Autrichien de cœur, a fait de nombreux emprunts à la musique populaire des Slaves; c'est ce que l'on peut prouver en rapprochant tels passages de ses symphonies et tels airs chantés aujourd' hui encore en Croatie, en Dalmatie et en Styrie.

Le Crâne de Haydn, par le Dr. **Julius Tandler.**

Une lettre de Haydn à **Ignace Pleyel** (traduction et fac-similé).

Haydn et le Conservatoire de Paris (Fac-similé).

L'Actualité musicale.

Désireux de nous tenir au courant des mille faits de la vie musicale contemporaine, sans pour cela porter préjudice aux travaux scientifiques et historiques, la S.I.M., groupe à present à la fin de sa Revue tout ce qui a rapport à l'Actualité Musicale, aussi bien à l'étranger qu'en France. Le début de S.I.M. ne comportera donc plus que des articles de pure érudition, sans mélange de comptes rendus ni de critique particulière.

Sommaire de l'Actualité musicale du 15 Janvier.

Théâtres et Concerts. Jour et nuit. Cours et conférences. Société internationale de musique. Les instruments. Questions sociales. Edition musicale.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Lessinghochschule, Dr. M. Burkhardt: Wagner in Bayreuth, 8 St.

Eberswalde. Dr. M. Burkhardt: Johannes Brahms.

Erfurt. Organist H. Böckel bei der Bezirksversammlung des Organisten- und Kantorenvereins über Mayrhofer's Harmonielehre.

Kopenhagen. Im »Musikpädagogischen Verein« folgende Vorträge: Organist Th. Laub über »Die musikalische Seite der dänischen Volkslieder«; Frl. Hortense Panum über »Das Singspiel des 17. u. 18. Jahrhunderts«, und Dr. W. Behrend über »Das Lied im 18. u. 19. Jahrhundert«.

Mailand. Dr. M. Burkhardt: Salome und Elektra (auch in Turin); Chopin (auch in Genua).

Stettin. Löwekonservatorium, Dr. M. Burkhardt: Von der Renaissance zum Klassizismus.

Notizen.

Basel. Prof. Dr. Karl Nef hat die Redaktion der »Schweizerischen Musikzeitung« niedergelegt, um sich fortan seinen wissenschaftlichen Arbeiten stärker widmen zu können.

Helsingfors. Am 18. November gab der gemischte Chor Suomen Laulu (Dir. H. Klemetti) im Universitätssaal, und am 20. in der Kirche, ein Konzert, bestehend aus alten a cappella-Kompositionen (Dunstaple, Dufay, *Piae Cantiones*, sowie in Finnand gefundene anonyme Manuskripte), und schließend mit J. S. Bach's Motette »Jesu meine Freude«. Sowohl die Leistungen des Chors als auch die interessante Art des Programms verdienen die wärmste Anerkennung. In Dunstaple's *Salve Regina* wurde die Oberstimme von vier Bratschen vorgetragen. Am 9. Dezember gab derselbe Chor ein Volkskonzert mit der Motette zuerst und darauf mit vier- und fünfstimmigen Chören von Hans Leo Hassler, Thomas Morley und Thomas Bateson.

Jena. Prof. Fritz Stein führte in einem der letzten akademischen Konzerte eine unbekannte *C*-dur-Sinfonie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts auf, die mit einiger Wahrscheinlichkeit als ein Jugendwerk Beethoven's angesehen werden kann. Unser Mitglied berichtet über den von ihm gemachten Fund folgendermaßen:

Im Archiv des »Akademischen Konzerts« zu Jena, das aus dem alten akademischen »Collegium musicum« hervorging und im Jahre 1769 begründet wurde, fand der Unterzeichnete im vergangenen Sommer unter einem Stoß alter Werke von Graun, Benda, Richter, Toëschi, Kirnberger u. a. die geschriebenen Stimmhefte dieser Sinfonie, und zwar das vollständige Streichquintett, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Es mußte sofort auffallen, daß die II. Violinstimme den Vermerk: »*Louis van Beethoven*«, die Violoncellostimme die Aufschrift: »*Symphonie von Bethoven*« (sic!) trägt, und zwar von der gleichen Hand geschrieben, welche auch die Noten kopiert hat. Nach Übertragung der z. T. sehr fehlerhaften und ungenauen Stimmen in Partitur ergab sich nun, daß wir es hier nicht nur mit einem äußerst interessanten Werk von hoher musikalischer Schönheit zu tun haben, sondern daß die Modulation, die melodische und rhythmische Gestaltung einzelner Themen, ihre musikalische Entwicklung, und vor allem der Aufbau und die Tonsprache des Adagio auffallend an die Werke der ersten Schaffensperiode Beethoven's erinnern. Da die Stimmhefte dem Ductus der Schrift und dem verwendeten Papiere nach aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen, da sich die Sinfonie in keinem thematischen Verzeichnis der Vorgänger Beethoven's findet, aus inneren Gründen auch keinem derselben zugeschrieben werden kann, da ferner die erwähnte Aufschrift auf den beiden Stimmheften durch die auf Beethoven weisenden inneren Gründe besonderes Gewicht erhält, so liegt die Vermutung nahe, daß hier eine unbekannte Jugendsinfonie Beethovens vorliegt. Daß Beethoven vor seiner bekannten »ersten« Sinfonie ,sich schon mit sinfonischen Arbeiten versucht hat, geht aus vielen Stellen seiner Briefe hervor, auch Themen zu einer solchen Jugendsinfonie sind überliefert. Daß es sich bei unserer fraglichen Sinfonie sehr wahrscheinlich um eine Jugendarbeit handelt, zeigt neben harmonischen und formalen Unebenheiten vor allem die Art der Intrumentation, die zum Teil offensichtliche Ungeschicklichkeiten aufweist. — Sehr stark erscheint .die Tonsprache der Sinfonie durch Haydn beeinflußt, vor allem im Menuett und im Schlußsatz, auch Mozart'sche Einflüsse machen sich geltend. Auf den frühen Boethoven weisen besonders die Einleitung, das Trio und in ganz auffallender Weise die dem Adagio (in Variationenform) angehängte herrliche Coda, die auch dem musikalischen Laien ohne weiteres durch die weite Spannung des melodischen Bogens und den Stimmungsgehalt als typisch Beethoven'sch auffällt. Ob hier tatsächlich ein Werk Beethoven's vorliegt, muß erst die weitere Nachforschung ergeben. Mag nun Beethoven der Autor sein oder irgend ein anderer, unbekannter Meister, — auf jeden Fall haben wir es mit einem Werk zu tun, dessen musikalische Schönheiten seine Wiedererweckung nach einhundertzwanzigjährigem Schlaf im Archivschrank vollauf gerechtfertigt erscheinen lassen.

Kopenhagen. Der Tod hat im Jahre 1909 eine ungewöhnlich reiche Ernte unter bedeuterenden dänischen Musikern gehalten. Am 7. Mai starb der bekannte Flötenist und verdienstvolle Kapellmeister der populären »Palaiskonzerte« Joachim Andersen noch im kräftigen Alter; ihm folgte am 19. Juli der Romanzenkomponist Leopold Rosenfeld nach längerer trauriger Krankheit. Am 14. Oktober starb der Altmeister der dänischen Organisten Gotfred Matthison-Hansen im hohen Alter, eine hervorragende Musikerbegabung und der Lehrer vieler dänischer Orgelspieler, schon am 5. November starb der Pianist Ove Christensen, jahrelang einer unserer ersten Klavierlehrer, gleich nach ihm der weitbekannte Pianist und Klavierkomponist Ludwig Schytte; und im Dezember starben noch der allbeliebte Romanzensänger und Konservatoriumslehrer (und Direktor) Viggo Bielefeldt und der exzentrische, aber begabte und ehrlich suchende Organist und Komponist Thorald Jerichau, der auch begeistert für eine Änderung des Notensystems kämpfte, unseren Mitgliedern ja hinreichend bekannt ist. W. B.

London. *Opera Librettos.* On this head (see article "Mackenzie's Colomba") F. Gilbert Webb writes as follows:—"If any one can impress on those concerned the necessity for modern operas having a thoroughly dramatic libretto, he will be hastening the advent of British National Opera, for experience shows that composers do not realise the very great importance of this factor. Faulty librettos have caused the failure of operas by the greatest operatic composers of the past, and there is little evidence that living composers have any greater perception than their predecessors of what can be attractively and effectively treated operatically. Nor does it seem as if the extreme difficulty of writing a good operatic book were perceived. It is admitted that special talent is required to construct a good play, but to write a libretto that requires music for the expression of its due significance is a far more exacting task. It may be useful to point out why this is so. To begin with, the subjects that can be made more impressive by musical treatment are far less numerous than those at the disposal of the playwright. The story of an Operatic Book while placing the principal characters in a series of situations of exceptional emotional excitement, must be so simple that it could be made clear to the audience in dumb show. This test is an excellent one to apply mentally to an operatic libretto. Carmen, Faust, Samson and Delilah, and other successful works if submitted to it would be found to come out victorious. So little importance seems to be attached to the words that clearness of articulation appears to be the last thing considered by the majority of operatic stars. This of course is not the ideal of interpretation, but it shows that action is of prime necessity, and that the story should be so arranged that an audience can understand the meaning of the incidents without distinguishing a word. I dwell upon this because it does not seem to be sufficiently realised by librettists. Another point that is much overlooked is that the chief difference between speaking and singing is the longer duration in the latter of the vowel tones. The singing voice is a wind instrument, and consequently requires an appreciable time to emit its sounds and make them effective. Moreover, it is often necessary to spread a single vowel over several notes to secure the desired expression, and all embellishments and ornamentations can only be executed on a vowel-tone. All this makes speech very much slower in opera than in drama. Consequently there is no time for explanations and little for dialogue, neither of which moreover can be made interesting musically, with the exception of an explanation that takes the form of a short melodrama or a relation of exciting incidents. Even Wagner's genius is strained when Wotan explains his family matters. There should be no irrelevant words in drama, but in Opera every unnecessary word is destructive to the composer. It follows that the dramatic interest must be concentrated in one or two characters if any attempt is to be made in the portrayal of personality. There is no time for complications. All this means that the utmost importance attaches to the construction of a dramatic libretto. The sequence of incidents must seem to be evolved naturally from each other,

to be a succession of inevitable consequences. Nothing should be permitted to hinder their development or distract attention from the principal idea. Every detail should strengthen it and conduce to its progress. Such are the features required by modern audiences with regard to new operas. When all these points are considered, there can be little surprise why composers have a difficulty in finding good librettos".

Mailand. Hier gelangte Cherubini's »*Medea*« in der Skala zur Aufführung, ohne aber, weder beim Publikum noch bei der Kritik, den Erfolg zu haben, den man sich von dem hochbedeutenden Werk versprochen hatte. Vor einem Jahre war Spontini's Vestalin mit großem Erfolg aufgeführt worden und man erhoffte einen erneuten Triumph der älteren Oper. Es scheint, als ob man zu dem Werk nicht die richtige Fühlung gewann. Außer der Ouvertüre gefielen im ersten Akt, der weitaus am besten gefiel, die Bravurarie (es kann sich nur um den Hochzeitsgesang des Dirce handeln, da Bravurarien sich sonst überhaupt nicht in dem Werke finden), der Marsch der Argonauten und die große Chorszene. Der zweite Akt hatte fast keinen Erfolg, im dritten gefiel der Hochzeitschor und — das Wegfliegen der Medea. Über die außerordentlichen Leidenschaftsstücke der Medea verlautet nichts. Die Kritik (»*La nuova musica*, vom 5. Februar) nennt die Oper kalt und spröde; es fehle das zauberische Lächeln der Begeisterung. Cherubini sei ein gelehrter Kontrapunktiker, aber allzusehr den Dogmen der Form unterworfen, er erreiche dramatische Wirksamkeit nur auf deklamatorischem Gebiet. Hierauf beruhe auch der große Unterschied zwischen der Medea und der Vestalin von Spontini, der trotz seiner Ehrerbietung gegenüber den klassischen Prinzipien, den Diskurs melodisch abwickle und ebenso den poetischen Vorwurf verfolge. Das dürfte auch ein Hauptgrund sein, warum Medea so wenig Erfolg in einer italienischen Stadt davontrug; sie ist als französische Dialogoper — natürlich wird man in Mailand den Dialog durch Rezitative ersetzt haben — auf ganz anderem Boden gewachsen wie Spontini's große Opern, und zu der »halben« Oper hatten die Italiener nie starke Zuneigung.

Hoffentlich läßt man sich in Deutschland durch den Mailänder Mißerfolg nicht abschrecken, gerade die Medea in dem Jubiläumsjahr Cherubini's (geb. 1760) zur Aufführung zu bringen. In Deutschland bleibt die Dialogoper durch einige unserer größten Meisterwerke wohl für alle Zeiten etwas Vertrautes.

Milford-on-Sea. *Bach's Christmas Oratorio.* This place in Hampshire has historic Norman church, with unique feature of lean-to chambers at the tower, the ancient lodging of priest visiting for Mass from Christchurch Priory. Here our member C. F. Abdy Williams (see Journal Contents, last 3 volumes) on 12 Jan. 1910 successfully performed the Christmas Oratorio, with complete chorus and orchestra, an unusual event in rural parts. Organ by "Father" Willis (1821—1901, rebuilder of St. Paul's organ). Evangelist's part accompanied on p.forte, following Leipzig.

München. Hier hat sich eine Pergolesi-Gesellschaft auf Veranlassung des Musikschriftstellers Ludwig Schittler gebildet, deren Vorsitz der Domorganist Josef Schmid übernommen hat. Man plant die Veröffentlichung der wertvollsten Werke und einer bereits in Vorbereitung befindlichen Monographie, sowie Aufführungen, von denen die erste bereits stattgefunden hat. Dann denkt man überhaupt an eine Wiederbelebung neapolitanischer Meister.

Dr. Eugen Schmitz hat sich an der Universität nach erfolgten Probevorlesungen über: Nürnberger Musikleben im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert.

Paris. Les théâtres lyriques, qui sont maintenant au nombre de quatre (Opéra, Opéra-Comique, Gaîté et Trianon), ont donné quelques nouveautés depuis le début de la saison:

L'Opéra a, enfin, complété la Tétralogie wagnérienne par l'Or du Rhin (Rheingold), le 17 novembre, et promet des auditions complètes du Ring, pour le printemps.

L'Opéra-Comique a donné Chiquito, scène de la vie basque, de MM. Henri Cain et Jean Nouguès, avec sun succès éphémère; puis Myrtil, de M. Carnier; et le Cœur du Moulin, de MM. Maurice Magre et Déodat de Sévérac. Il a adjointplus récemment à son répertoire Paillasse, qui avait eu quelques répresentations, à l'opéra, sous la direction Gailhard; et repris Phryné, de MM. Augé de Lassus et Saint-Saëns.

La Gaîte, qui se borne généralement à l'ancien répertoire, a donné la première représentation, à Paris, d'un opéra joué l'an dernier à Nice, Quo vadis? de M. Jean Nouguès. Quarante représentations en ont été déjà données.

Le théâtre de Trianon enfin, a donné une première: Laura, de M. Paul Bérel (pseudonyme de l'éditeur Choudens), musique de M. Ch. Pons. J.-G. P.

Prag. Heinrich Schützens Weihnachtsoratorium ist nach der Dresdener Uraufführung in der Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft auch in Prag aufgeführt worden. Dr. Gerhardt v. Keussler, der kenntnisreiche und ehrgeizige Dirigent des Deutschen Singvereines, hat rechtzeitig Hand auf diesen bedeutsamen Fund Arnold Schering's gelegt, und wenn er nicht die Absicht gehabt hätte, die Aufführung möglichst nahe an das Fest selbst heranzurücken, so hätte beinahe Prag wieder einmal das Verdienst für sich in Anspruch nehmen können, ein hervorragendes Werk aus der Taufe gehoben zu haben. Daß v. Keussler die Aufführung sehr gewissenhaft vorbereitet hat, versteht sich bei einem so ernsten und ideal denkenden Dirigenten von selbst. In der Tat klangen die Chöre auch ganz vorzüglich, namentlich der sechsstimmige Schlußchor war ganz famos gesteigert. Der Beifall, der dem Oratorium von einem distinguierten Publikum zuteil wurde, war sehr respektvoll. Der Vollständigkeit wegen sei noch angeführt, daß auf dem Programm auch eine Orgelsonate von G. Muffat und je ein Chor von Eccard und Dulichius standen.

Gerhardt v. Keussler hat übrigens vor kurzem auch in einer eigenen »Klassischen Matinee« den Beweis erbracht, daß er musikhistorische Studien und praktische Musikpflege gar wohl miteinander zu verbinden weiß. Diese Matinee fand unter Mitwirkung des Theaterorchesters am Sonntag den 12. Dezember um 12 Uhr mittags statt. Leider ließ der äußere Erfolg alles zu wünschen übrig. Kaum, daß sich hundert Personen eingefunden hatten. Ein paar wenige Edle, die zum Teil aus persönlichem Interesse am Dirigenten, zum Teil aus sachlicherem Interesse gekommen waren. Und das in einer Stadt wie Prag, die so gern von ihrer musikalischen Vergangenheit spricht und so regen Musiksinn haben will! Der leitende Gesichtspunkt war, die Entwicklung der Sinfonie bis Haydn an prägnanten Beispielen zu zeigen. Gespielt wurde eine *E*-dur-Ouverture von Gluck, die Keussler nach den durch Prof. Wagner in Marburg erhaltenen Streicherstimmen für Gluck'sches Orchester instrumentiert hat. Das Programm enthielt weiter ein Concerto grosso von Corelli, ein Orchestertrio von Stamitz und schließlich die siebente Londoner Sinfonie von Haydn. Die stilvollen Continuobearbeitungen zu Corelli und Stamitz rühren ebenfalls von Keussler her.

Mit dem Bericht über diese beiden Abende ist alles erwähnt, was Prag in der letzten Zeit an historischer Musik geboten hat. Es ist herzlich wenig. Nächstens findet im Konservatorium ein historischer Abend statt, über den seinerzeit zu berichten sein wird. E. Rychnovsky.

Strafsburg. Auch hier gelangte das Schütz'sche Weihnachtsoratorium in der Weihnachtszeit zur Aufführung, und zwar im Rahmen des Gottesdienstes. Die Leitung lag in den Händen Prof. Dr. Fr. Spitta's.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Eitz, Carl, Deutsche Singfibel. Zum Gebrauch f. das 1.—3. Schulj. Nach der Tonwortmethode bearb. 8.—12. Taus. 8°, 48 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* —,25.

Glabbatz, H., Der Organist einst und

jetzt. Ein Beitrag zur Beleuchtg. der dienstl., rechtl. u. sozialen Stellg. der evangel. Kirchenmusiker, insbes. der Prov. Hannover, auf Grund d. Kirchen- u. Konsistorialgesetze alter u. neuerer Zeit, sowie der einschläg. Literatur zusammengestellt. Gr. 8°, II, 46 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1909. ℳ —,75.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms. III. Bd. 1. Halbbd. 1874—1881. Gr. 8°, XIII u. 266 S. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910. ℳ 5,—.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 3. Bd.: Jüngste Vergangenheit. 7., neubearb. Aufl. 8°, 318 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 4,—.

Landormy, Paul. Histoire de la Musique. 12°, VI u. 358 S. Paris, P. Delaplane, 1910. Fr. 4,—.

Mozart's Briefe. Hrsg. v. M. Weigel. 8°, 186 S. Berlin, K. Curtius, 1910. ℳ 2,—.

Perreau, Xavier. La Pluralité des Modes et la Théorie Générale de la Musique. 187 S. Paris, Fischbacher, 1908.

Die harmonische Entwicklung der Musik hat die Verwendung der Modi auf zwei beschränkt: den *Do*-Modus (Dur) und den *la*-Modus (Moll); der zweite kommt nicht einmal rein zur Anwendung, sondern entlehnt seine Charakteristik teilweise dem *Do*-Modus. Verf. will zeigen, daß diese Beschränkung nicht notwendig ist. Eine allgemeine Theorie soll vielmehr die Mannigfaltigkeit der Modi, wie sie im griechischen Altertum und im kirchlichen Mittelalter gebraucht wurden, begründen und ihre Verwendbarkeit auch in unsrer harmonischen Musik dartun.

Diese allgemeine Theorie stützt sich im wesentlichen auf drei Positionen: 1. Die Koinzidenz von Obertönen zweier Klänge — und die relative Intensität der zusammenfallenden Obertöne zu der Intensität des Grundtons — bestimmt den Konsonanzgrad der Intervalle. 2. Die Einteilung der Oktave beruht auf dem Quintenzirkel, von *re* als Mitte auf- und absteigend. 3. Der Konsonanzgrad von Zwei- und Mehrklängen wird ausser durch die Koinzidenz von Obertönen auch durch das Zusammenfallen von Untertönen (Differenztönen) bestimmt; der Molldreiklang ist durch einen gemeinsamen Oberton, der Durdreiklang durch einen gemeinsamen Unterton geeinigt, der eine die symmetrische Umkehrung des andern; von diesen beiden Hauptakkorden lassen sich alle andern ableiten. — Man sieht: auch abgesehn von dem uralt-ehrwürdigen Quintenzirkel — lauter gute alte Bekannte: die Helmholtz-Wundt'sche Theorie der Klangverwandtschaft (1.) und die dualistische Harmonielehre von Oettingen, H. Riemann, u. A. (3.) Da Verf. nirgends sagt, daß er sich mit den früheren Verkündern seiner Lehre uneins fühle, da er sich auch nicht mit den schweren Einwänden, die von vielen Kritikern gegen beide Theorien vorgebracht worden sind, auseinandersetzt, darf ich wohl auch darauf verzichten, die bekannten Argumente Stumpf's und Andrer hier zu wiederholen,

Die Einführung der Intensitätsberechnung (nach dem Fourier'schen Satz) vermehrt die Bedenken, da stillschweigend vorausgesetzt wird, daß die Grundtöne gleiche Intensität und Phase haben (was selten der Fall sein wird) und daß die subjektive der objektiven Intensität einfach proportional ist, auch bei verschiedener Tonhöhe (was nicht der Fall ist). Die Theorie führt denn auch zu Konsequenzen, die nicht nur den »livres classiques«, sondern jedem musikalischen Bewußtsein widersprechen, und die gerade Solche überraschen werden, qui ont bien »réfléchi en dehors de ces livres«. So soll die Konsonanz der großen None (4:9) »ungefähr ebenso unvollkommen« sein, wie die der kleinen Terz (5:6) und besser als die der kleinen Sext (5:8); die oktavenerweiterte große None (2:9) kommt in die Mitte zwischen Quint und Quart (!) und die um zwei Oktaven erweiterte große Sept (1:15) ist »natürlich« konsonanter als die Tripeloktave (1:16) ! !

Auch die harmonischen Modi, die sich aus der »allgemeinen Theorie« ergeben. sind wunderlich genug. So gibt es z. B. zwei Arten des *re*-Modus: die eine — nach gewöhnlicher Terminologie — mit lauter Molldreiklängen und *d*-moll als tonischem Dreiklang; die andre mit lauter Durdreiklängen und dem — Quartsextakkord von *G*-dur als tonischen Dreiklang; usw. Es ist mir sehr zweifelhaft, ob diese theoretisch konstruierten Modi irgendwo angewendet worden sind, — Beispiele aus der Literatur gibt der Verf. nicht, — ebenso, ob sie Aussicht haben, in Zukunft angewendet zu werden.

Allgemein: Perreau's Musiktheorie entbehrt der psychologischen Begründung. Von jeder Musiktheorie ist aber zu verlangen, daß sie die gegenwärtigen musikalischen Gewohnheiten entwicklungsgeschichtlich und psychologisch erklärt, nicht bloß physikalisch, mathematisch oder metaphysisch. Der Erklärung ist speziell das Problem der Tonalität noch

sehr bedürftig; dieses wird in P.'s Buch merkwürdigerweise überhaupt nicht erörtert. Und selbst vorausgesetzt, seine »allgemeine Theorie« wäre auf einwandfreien Grundlagen aufgebaut: so könnte sie doch nur de lege lata handeln, die Gesetze, die in unsern musikalischen Werken impliziert sind, nachträglich auf allgemeinere Gesetze zurückführen; nie aber de lege ferenda: der schaffende Künstler stellt sein' Regel selbst und folgt ihr dann. Die Theorie aber kommt hinten nach und muß sehn, wie sie mit der neuen Weise fertig wird.

E. M. von Hornbostel.

Robert, Gustave, Le descriptive chez Bach. Gr. 8⁰, 75 S. Paris, Fischbacher, 1909.

Rotter, Curt, Der Schnadahüpfel-Rhythmus. Vers- und Periodenbau des ostälpischen Tanzliedes (Einleitung und erster Abschnitt.) Berliner Dissertation. Gr. 8⁰, 66 S.

Sonneck, Oscar G. Th. Report of »The Star-Spangled Banner", "Haid Columbia", "America", "Yankee Doodle". Gr. 8⁰, 255 S. Washington, Government Printing Office, 1909.

Zengerle, W., Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. Gr. 8⁰, IV u. 68 S. Karlsruhe, J. Lang, 1909. ℳ 1,25.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, O 10, 1. — Von der österreichischen Heeresmusik, DMMZ 32, 2. — Haydn et le conservatoire de Paris, SIM 6, 1. — The year 1909, MMR 40, 469. — A Pavan by William Lawes, The Musical Antiquary, Oxford University Press, Januar 1910.

Altmann, Gustav. Die neue Konzertorgel im Straßburger Sängerhaussaal, Mk 9, 8.

Altmann, Wilh. Was kann ein Theaterdirektor tun, um dem Mißerfolg einer neuen Oper vorzubeugen? MSal 2, 1.

am. Die Musikanten in der Vergangenheit, Leipziger Volkszeitung 1910, Nr. 9.

Andro, L. Marie Gutheil-Schoder, NMZ 31, 8.

— Hans Pfitzner und Wien, Me 1, 7.

Ansermet, E. Notes de voyage au Pays de la Musique, VM 3, 7f.

Antcliffe, Herbert. A cosmopolitan composer — Frederick Delius, NMR 9, 98.

Apitz, G. Die segensreiche Wirkung der richtigen Atmung beim Schulgesange, MSS 4, 10.

Arkwright, G. E. P. Purcell's church music, The Musical Antiquary, Oxford University Press, Januar 1910.

Bach, J. G. Der Normal-Spieltisch für Orgeln, ZfI 30, 9.

Band, Erich. Allerlei Hirngespinste ... Mk 9, 8.

Bas, Giulio. La tonalità gregoriana e l'armonia, RG 8, 11/12f.

Batka, Rich. Richard Wagner's erstes Konzert in Prag. Nachträge, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 3.

— Vom Ohrenfrieden, KW 23, 7.

— Vom Musikgenuß, KW 23, 8.

Baumstark, Anton. Die Hodie-Antiphonen des römischen Breviers und der Kreis ihrer griechischen Parallelen, KM 10, 9/10.

Behrend, William. Über und aus Thayer's Beethoven (4. u. 5. Bd.). Januarheft des Tilskuren (Zuschauer).

Becker, Eduard. Der Deutsch-Evangelische Kirchengesangverein, CEK 24, 1.

Bekker, P. Hans Pfitzner, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 46.

Bellaigue, Camille. Silhouette de Chopin, CMu 1, 13.

Bertelin, A. L'œuvre de Chopin: Les Mazurkas, les Valses, les Scherzos, CMu 13, 1.

Bertini, P. Ricordi giovanili di Adelina Patti, NM 14, 178/179.

Beyschlag, Adolf. Entgegnung auf das Referat von Hugo Leichtentritt über die »Ornamentik der Musik« (nebst Schlußwort von Leichtentritt), SIMG 11, 2.

Bohn. Die Schlußkadenzen bei einsilbigen und bei nichtdeklinierten hebräischen Wörtern, GBl 34, 12.

Bonaventura, A. Gluck, NM 15, 180.

Bourgault-Ducoudray. Rossini: L'Opera Italiana (da »Les Annales de Paris»), CM 13, 12.

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Brenet, Michel. Les idées musicales d'un bourgois de 1830, VM 3, 8.
— Les feuilletons d'Ernest Reyer, CMu 13, 2.
Cart, William. Un Pèlerinage. Pour le 16 décembre (Beethoven), VM 3, 7.
Chantavoine, Jean. L'Italianisme de Chopin, CMu 13, 1.
Chevaillier, Lucien. Entretiens avec Ferdinand Goëlz, MM 22, 1.
Chevalley, Heinr. Eugen d'Albert's »Izeyl« (Bespr. der Urauff. in Hamburg), BW 12, 5.
Chop, Max. Richard Wagner in seinen Chören, SH 2, 2f.
Chrisman, Francis Leon. An afternoon with Mme. Schumann-Heink, Mus 15, 1.
Combarieu, J. Petites études d'histoire musicale: les divers genres de composition, RM 9, 23f.
Conze, Joh. Nochmals die Resonanzlehre als stimmbildendes Element, Sti 4, 4.
Cumberland, Gerald. Pen portraits of musicians. IX. Joseph Holbrooke, MO 33, 387.
Curzon, Henri de. A propos du deuxième centenaire de la naissance de Pergolèse (3 Janvier 1710), GM 56, 1f.
Daffner, Hugo. Heinrich Schütz' Historia von der Geburt Jesu Christi (1664). (Bespr. der Dresdener Auff. am 9. Dez. 1909), MWB 40, 40.
Dalcroze, Jaques. Die rhythmisch-gymnastische Methode, SH 2, 2.
Daubresse, M. Le Congrès des classes moyennes et les musiciens SIM 6, 1.
Debay, Victor. L'Or du Rhin à l'Opéra, CMu 12, 23.
Dent, Edward J. »The Wasps« of Aristophanes at Cambridge, ZIMG 11, 4.
— The baroque opera, The Musical Ant. Oxford University Press, Januar 1910.
Drechsel, Gustav. Bausteine zur Lösung eines aktuellen Problems (Eindämmung der Konzert-Sintflut), MWB 40, 40.
Dubitzky, Franz. Komponistenscherze, DMZ 40, 52.
Dulle, Karl. André Kardinal Destouches (1672—1749). Ein Beitrag zur französischen Operngeschichte. Inauguraldissertation, Universität Leipzig.
Ebert, Alfred. Quelques remarques au sujet de la lettre de Beethoven au prince Nicolas de Galitzine du 13 décembre 1823, VM 3, 7.
Emanuel, Maurice. Leçon d'ouverture au Conservatoire, SIM 6, 1.
Erckmann, Fritz. Silvester und Neujahr, MWB 40, 39.
Eulenberg, H. E. T. A. Hoffmann, Allgemeine Zeitung, München, 113, 1.
Evans, Arthur. Die jüngeren britischen Komponisten, DTZ 7, 209.
Faißt, Th. Temperatur und Tonhöhe, ZfI 30, 12.
Finck, Henry T. How Wagner taught his artists, Mus 15, 1.
— Success in music and how it is won, ibid.
Flatau, Theodor S. Ein Fall von Taschenbandstimme, Sti 4, 4.
Frankenstein, L. Neue Autographe, MWB 40, 42.
Frey, Martin. Noch ein Weg zu Sebast. Bach, KL 33, 2.
Gilson, Paul. Strauß et l'art d'orchestrer, GM 55, 52f.
Gousseau, W. Tableau-résumé de la modalité grégorienne (édition Vaticane), TSG 15, 11.
Greilsamer, Lucien. Le baryton du prince Esterhazy, SIM 6, 1.
Grew, Sydney. Choral music in England, NMR 9, 98.
Groz, A. L'œuvre de Chopin: Les Sonates, les Concertos, le Trio, les Fantaisies, les Variations, CMu 13, 1.
Gutzmann, Herm. Über die Geschicklichkeit der Stimme, MSS 4, 10.
Hadden, J. Cuthbert. Composers in love and wedlock. III. Mozart, Mus, 15, 1.
Hamilton, Clarence G. The development of the critical faculty in class work, Mus 15, 1.
Hausegger. Dionysische Phantasie für großes Orchester von Siegmund von Hausegger (Analyse), Me 1, 7.
Haym, Hans. Frederik Delius: Eine Messe des Lebens, RMZ 11, 2.
Heidrich, R. Der alte Christnachtgesang in der Provinz Schlesien, O 9, 12.
Hiller, Paul. »Der alte Aar«. Musikdrama in einem Akt von Raoul Guensbourg, (Bespr. der Auff. in Köln), AMZ 37, 2.
Hoffmann, E. T. A. Briefe aus den Bergen. Mitgeteilt und erläutert von H. v. Müller, Deutsche Rundschau, Berlin, 36, 4.
Hubens, Arthur. Monteverde, GM 56, 3.
Humbert, Georges. Autour de la IIIme symphonie de Gustave Mahler, VM 3, 9.
Isler, Ernst. Aus dem Werdegang der schweiz. Musikzeitung. Zu ihrem 50. Geburtstag, SMZ 50, 1f.
— Gustav Weber, SMZ 50, 2.
— »Prinz Goldhaar und die Gänsehirtin« von Hans Jelmoli, SMZ 50, 3.
Istel, Edgar. Zur Neuregelung der musikalischen Schutzfrist, AMZ 37, 2.
Jacobi, Martin. Carl Philipp Emanuel Bach, DMZ 40, 52.
Johne, R. Das Musikdiktat, KL 33, 1f.
Judson, A. Music education at the Liège Conservatory, Mus 15, 1.

Kaiser, Rud. Die Musikstaatsprüfung, Die Wage, Wien, 13, 1.
Keller, Otto. Zur Geschichte der Wiener Philharmoniker, Mk 9, 7f.
— Vom Alter der Musiker. Eine statistische Skizze, AMZ 36, 52. DMZ 41, 2.
— Musikalische Erinnerungen, DMMZ 32, 2.
Kienzl, Wilh. Die Musik in hundert Jahren. Eine überflüssige Betrachtung, DMMZ 32, 2f.
Kitchener, Fr. George Eliot and Robert Schumann, MMR 40, 469.
Kohut, Adolf. Richard Wagner und Karl Gottlieb Reissiger, AMZ 37, 2.
Korngold, Jul. Barbier von Bagdad, Neue Freie Presse, Wien, 2. Okt. 1909.
Krause, Emil. Paul Meder. † 16. Dez. 1909, KL 33, 2.
Kretzschmar, Herm. Die Musik als dienende Kunst (Aus »Musikalische Zeitfragen«), DMMZ 31, 52.
Kruse, Georg Rich. Lortzing's »Andreas Hofer«, Neue Freie Presse, Wien, 24. Okt. 1909.
— Otto Nicolai in München. Nach unveröffentlichten Aufzeichnungen des Komponisten, Allgem. Zeitung, München, 112, 52.
Landowska, Wanda. L'interprétation de Chopin, CMu 13, 1.
Laser, Arthur. Karl Halir †, NMZ 31, 8.
Laurencie, Lionel de la. La Religion de la Musique, CMu 12, 24.
Law, Fr. S. A flight through the Hill Towns of Italy with some notes on the »Angeli Musicanti« of San Bernardino, Mus 15, 1.
Leichtentritt, Hugo. Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist, SIMG 11, 2.
— Besprechung von D. F. Scheurleer's Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw, ibid.
Leßmann, Otto. Gibt es noch eine weitere Entwicklung des Klavierspiels? Betrachtungen nach dem jüngsten Busoni-Klavierabend, AMZ 37, 1.
Liliencron, Detlev v. und das neue Lied. Briefe Liliencron's an Wilhelm Mauke, NMZ 31, 7.
Löbmann, Hugo. Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik, MS 43, 1f.
Lüdecke, H. Auf natürlichem und selbständigem Wege zum bewußten Notensingen (Eine Ergänzung zu des Verf. erstem Teil der theoretisch-praktischen »Ton- und Notenlehre«), MSS 4, 10f.
Lyon, Gustave. Une lettre d'Haydn à Ignace Pleyel, SIM 6, 1.
Maclean, Charles. The Dunstable Inscription in London, SIMG 11, 2.
Malsch, K. Zur Aufführung von Händel's Oratorium »Susanna« durch den Bachverein (Karlsruhe), Badische Landeszeitung, Karlsruhe, 1910, Nr. 24.
Marcel, Henry. L'iconographie d'Haydn, SIM 6, 1.
Marling, Frank H. Portrait studies from the Metropolitan Museum, noted piano composers and teachers, Mus 15, 1.
Marschner, Franz. Mundstellung und Ansatz, GpB 4, 1.
Marsop, Paul. Zur Erziehung des Musikers, AMZ 37, 1.
— Von deutscher Opernkultur, NMZ 31, 7f.
Martens, Ch. «L'Avènement du Seigneur», Oratorio de Joseph Ryelandt, TSG 15, 10f.
Massiac, Théodore. Le droit des pauvres, MM 22, 1.
Materna, Hedw. Psychologisches über Rich. Wagner's Frauengestalten, HKT 14, 5.
Mauclair, Camille. Sur le génie de Chopin, CMu 13, 1.
Menger, Benno. Die Entwicklung der Orgel, DMZ 41, 2.
Mennicke, Carl. Unbekannte Schriften von Carl Maria von Weber, BfHK 14, 4.
Mensi, A. v. Neues von Ferdinand von Hornstein, Allgemeine Zeitung, München, 113, 1.
Mensing, C. »Eine Messe des Lebens« von Fr. Delius. (Bespr. der Aufführung in Elberfeld), AMZ 36, 52.
Mocquereau, A. Il tomo X della »Paléographie musicale« e la questione ritmica, RG 8, 11/12.
Münnich, Rich. Giovanni Battista Pergolesi. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages, MSS 4, 10.
Mylius, E. Der Flötenklang, DMMZ 32, 1.
Nef, A. Otto Barblan's Reformationskantate, SMZ 50, 3.
Nelle, D. Was mir den Deutschen evangelischen Kirchengesangverein wert macht, CEK 24, 1.
Neuhaus, G. Zum Kapitel: »Bogenklaviatur«, ZfI 30, 9.
Neumann, Heinr. Sänger mit der Laute, Die Woche, Berlin, 10, 49.
Niecks, Fr. New phenomena, MMR 40, 469.
Nodnagel, Ernst Otto. Gesangsprosodie, HKT 14, 5.
Oehlerking, H. Die Organisation der Kirchenmusiker, NMZ 31, 7.
Oehmichen, Rich. »Morgenwanderung im Gebirge«. Sinfonie in drei Sätzen für Männerchor a cappella von Jean Louis Nicodé, Mk 9, 8.
Otaño, N. Carlos Bordes, MSH 3, 8.

Ott, Karl. Il »Psalmellus« nella liturgia ambrosiana, RG 8, 11/12.
— Zur ästhetischen Beurteilung des Vatikanischen Graduale, KM 10, 9/10.
Parker, D. C. Children and music, MMR 40, 469.
Paul, Ernst. Heinrich Schütz, Weihnachts-Oratorium. Zur ersten Wiederaufführung in Dresden am 9. Dezember 1909, MSS 4, 10.
Paulke, Karl. Die »Christmette in der Hauptkirche zu Luckau (Niederlausitz), O 10, 1,
Peiser, G. Andreas Hammerschmidt u. seine Dialoge, AMZ 37, 2.
Petzelt, J. »Johannisnacht«, lyrische Oper von Edgar Vogel (Bespr. d. Urauff. in Detmold), MWB 40, 42.
Picard, René. Air de Bataille (1612), harmonisé par Laborde (1780); observations critiques et réédition, RM 9, 24.
Pietsch, Herm. Nochmals die Bach-Trompetenfrage, ZfI 30, 11.
Pietzsch, L. Erinnerungen an bedeutende Tanzkünstlerinnen, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 24, 5.
Platzbecker, Heinr. Heinrich Schütz: »Weihnachtsoratorium«, NMZ 31, 8.
Poirée, Elic. La Vie de Chopin, CMu 13, 1.
Polgar, A. Elektra, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 42.
Pougin, Arthur. Bilan musical de 1909, M 76, 1.
Prelinger, Fritz. Johannes Brahms und sein Violinkonzert. Nach seinem Briefwechsel mit Jos. Joachim dargestellt, SMZ 50, 2f.
Pugno, Raoul. L'âme de Chopin, CMu 13, 1.
Quittard, Henri. La marche funèbre de l'Achille de Paer (1806) et celle de la 12e sonate de Beethoven, RM 9, 24.
—**r.** Erinnerungen an Marie Wilt (Sängerin), Neue Freie Presse, Wien, 13. Dez. 1909.
Ravel, Maurice. L'œuvre de Chopin: Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle, CMu 13, 1.
Reimérdes, E. E. Wilhelmine Schröder-Devrient. Zum 50. Todestage d. Künstlerin, AMZ 37, 3.
Reitler, J. Wiener Musik, BW 12. 6.
Ritter, Egon. Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Erinnerungsblatt zur fünfzigsten Wiederkehr ihres Todestages am 26. Januar, MWB 40, 42.
Ritter, William. Haydn et la musique populaire Slave, SIM 6, 1.
Rudder, May de. La Passion selon saint Jean de Bach (par le Dr. Dwelshauvers), GM 56, 3.
Rudzki, Adam. La Statue de Chopin à Varsovie, CMu 13, 1.
Rupp, J. F. E. Die neue Orgel des Straßburger Sängerhauses, ZfI 30, 11. MSfG 15, 1.
S., J. S. Ebenezer Prout †, MMR 40, 469.
Sandhage, A. Vier Choralausgaben für die Praxis, GBl 34, 12.
Sanzelius-Leydström, Ingrid. Leo Kofler †, AMZ 36, 52.
Scharlitt, Bernard. Geschichte d. Wiener Hofoper von Rich. Wallaschek, Mk 9, 7.
— Aus Ludwig Bösendorfer's Erinnerungen, Mk 9, 7.
Scherber, Ferd. Das Wiener Konservatorium, Mk 9, 7.
Schjelderup, Gerhard. Interne Kritik in den Musiksalons, MSal 2, 2.
Schmidt, Leopold. Fortschrittliche Reaktionäre, KW 23, 7.
Schmitz, Eugen. Eine Ästhetik des Musikdramas aus R. Wagner's Geburtsjahr, Hochland, München, 7, 3.
— Über die Deutungsmöglichkeit der Instrumentalmusik, Hochland, München, 7, 4.
Schnée, Woldemar. Welches sind die Vorbedingungen für eine solide Technik? DTZ 7, 209.
Schröter, Joseph. Die Dresdener Volks-Singakademie, Mk 9, 8.
Schulz, Konrad. Was kann zur Förderung des Kirchengesanges durch Pflege des Volks- und Schulgesangs geschehen? O 10, 1.
Schünemann, Georg. Leopold Mozart als Komponist, AMZ 36, 52.
Segnitz, Eugen. Von altvenezianischer Musik und Kultur, AMZ 37, 3,
Servières, Georges. Les drames Wagnériens en France, MSal 2, 1f.
Séverac, Déodat de. L'œuvre de Chopin: Les Préludes, les Etudes, les Ballades, la Berceuse, CMu 13, 1.
Smend, Julius. Was haben wir an unseren großen Kirchengesangfesten? CEK 24, 1.
Smolian, A. Musik als Stimmungs- und Phantasie-Erlebnis, Leipziger Zeitung, Jubiläums-Beilage.
Sonneck, O. G. Galuppi oder Perez? SIMG 11, 2.
— The Music Division of the Library of Congress, NMR 9, 98.
Specht, Rich. Die Jungwiener Tondichter, Mk 9, 7f.
Spiro, A. Ein Beethoven-Festival in Rom unter Michael Balling, MWB 40, 42.
Spitta, Friedrich. Das Schütz'sche Weihnachtsoratorium, MSfG 15, 1.
Steinhard, Erich. Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 1.
Steinitzer, Max. Die drei Baritone (Otto

Schelper, Max Stägemann und Albert Goldberg), Ein Blättchen deutscher Theatergeschichte, AMZ 37, 1.
Steinitzer, M. Allerlei Gedenktage. (Alessandro Scarlatti — G. B. Pergolesi — Andrea Gabrieli), NMZ 31, 8.
— Operntextstudien, Me 1, 7.
Stoecklin, Paul de. Le pangermanisme et la musique, CMu 12, 21.
— A propos de la VIIIe Symphonie de Bruckner et du pangermanisme, CMu 12, 23.
— Chopin vu par Schumann, CMu 13, 1.
Strauß, Max. Programmbücher und Musikführer, KW 23, 8.
Streatfeild, R. A. The grand old Saxon! Handel, MO 33, 387.
Stümcke, H. Die Patti, BW 12, 6.
Tandler, Julius (Wien). Le crave d'Haydn, SIM 6, 1.
Taubert, Ed. Weihnachten in der Musik, Über Land und Meer, Stuttgart, 52, 11.
Tetzel, Eugen. Xaver Scharwenka. Zu seinem 60. Geburtstage, MSal 2, 2.
Thomas-San-Galli, Wolfgang A. Aufgaben des Musikschriftstellers, MWB 40, 38.
— Der Brief Beethoven's, RMZ 10, 51/52.
Tiersot, Julien. Notes d'ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada), SIMG 11, 2.
Tischer, Gerhard. Ludwig van Beethoven's Eltern, RMZ 10, 51/52.
— Zur Frage der dreißigjährigen Schutzfrist, RMZ 11, 3.
Trümpelmann, Max. Geistlicher Chorgesang, O 10, 1.
Tuttle, Frank H. Rhythm, Mus 15, 1.
Urbach, Otto. Führer durch die Klavierliteratur. I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite. B. Italien, NMZ 31, 7.
Verdi. Briefe, Me 1, 7f.
Vivell, Cölestin. Zur Schlußkadenz der Antiphonen, MS 43, 1.
Volbach, Fritz. Richard Strauß als Meister der Farbe, NMZ 31, 8.
— G. Sgambati, RMZ 11, 1.
Wagner, Richard, an Prinzessin Marie Wittgenstein (Briefe), BB 32, 10/12.
Wagner, Siegfried. Ansprache an das Orchester und den Chor. Bayreuth, d. 18. Aug. 1909, BB 32, 10/12.
Wertheimer, Max. Musik der Wedda, SIMG 11, 2.
Wetzel, Herm. Beethoven's Mödlinger Tänze, ZIMG 11, 4.
Wooldridge, E. The treatment of words in Polyphonic music, The Musical Antiquary, Oxford University Press, Jan. 1910.
Woollett, H. L'Art théatral de Mozart à Rossini, MM 22, 1.
Wrede, J. Die neue große Orgel in St. Maria im Kapitol in Köln a. Rhein, ZfI 30, 12.
Wyzewa, T. de, et Saint-Foix, G. de. Une sonate oubliée de Joseph Haydn, SIM 6, 1.
Zanotti-Bianco, M. Sulla finalità della musica contemporanea, MA 43, 52.
Zepler, Bogumil. Die Neuwiener Operette, MSal 2, 1.
Zielinski, Jaroslaw de. A perilous night-ride. A paraphrase on Trausil, Mus 15, 1.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der ersten Sitzung des Vereinsjahres, welche am 28. Oktober stattfand, hielt Herr Prof. William Wolf einen Vortrag über das Thema: »Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik, nebst Hypothesen über älteste Musiksysteme«. Unter Hinweis auf die Tatsache, daß der Synagogalgesang von der Musikwissenschaft bisher sehr wenig beachtet worden ist, und daß bisher im allgemeinen nur eine Anzahl jüdische Liturgen einzelne Punkte des Gebietes beleuchtet haben, entwarf der Vortragende auf Grund eigener Forschungen und Theorien ein ins Detail gehendes Bild von den Ursprüngen und dem Entwicklungsgange der jüdischen Musik und fügte dabei eigene Hypothesen über die alten Tonsysteme ein, deren Niederschläge er in der Synagogalkunst erblickt. Als wahrscheinlich suchte er zu erweisen, daß sämtliche älteren Schichten der Synagogalgesänge aus Babylonien stammen, wo während des 70jährigen Exils der Synagogenkultus begann und wo das religiöse Leben der Juden in den folgenden Jahrhunderten einen höheren Aufschwung als in der Heimat Palästina selbst genommen hat. Das Kulturreich Babylon müsse in seiner priesterlichen und weltlichen Musik

alte Tonsysteme besessen haben, deren sich dann die jüdische Musik bedient habe. Eine gewisse Gruppe dieser Systeme führt der Vortragende auf die Perser zurück, die durch Cyrus die Herren Babyloniens wurden, und da die gleichen Systeme sich in Indien vorfinden, so vermutet er einen gemeinsamen Ursprung bei den arischen Völkern Zentralasiens. Als Keim dieser arischen Systeme nimmt er eine uralte dreitönige Singweise an, wie sie uns in der Rezitation des Rigveda entgegentritt; diese habe sich allmählich zu einer vier-, dann fünftönigen und schließlich zu zwei achttönigen Systemen erweitert, deren eines das speziell als »jüdische Tonart« bekannte ist: *e f gis a h c d e*. Der Vortragende belegte seine Ausführungen durch Proben aus der Synagogalmusik und analoge Beispiele indischer und arabischer Melodien, ebenso zeigte er das Vorkommen des uralten Zweiquartensystems und der pentatonischen Leitern im Synagogalgesange in Beispielen auf. Weiter behandelte er das Auftreten griechischer Musikelemente in einer späteren Periode von der Zeit Alexander's des Großen an und namentlich die Anwendung der dorischen Tonart; die Entwicklungszüge der mittelalterlichen und der neuen Zeit konnten in dem knappen Rahmen des Vortrags nur kurz gestreift werden. Endlich brachte er noch eine Hypothese über den Kol-nidre Gesang vor, dessen Entstehung er auf Grund verschiedener musikalischer und geschichtlicher Momente in die Zeit Karl's des Großen, und zwar nach Mainz legt. Die lebendigen Ausführungen wurden durch das sehr reiche Demonstrationsmaterial von Melodien, welche der Vortragende selbst wiedergab, bestens unterstützt und anschaulich gemacht. An der sich anschließenden Diskussion beteiligten sich der Vorsitzende Prof. Joh. Wolf und Herr Kantor Epstein. Der Vortragende beabsichtigt seine Arbeit im Druck erscheinen zu lassen. — Dem Vortrag ging eine Geschäftssitzung voraus, in welcher der Vorsitzende den Bericht über das abgelaufene Vereinsjahr erstattete und in welcher auf Antrag des Vorstandes der Jahresbeitrag für ordentliche und außerordentliche Mitglieder gleichmäßig auf drei Mark festgesetzt wurde.

In der Sitzung vom 7. Dezember sprach Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf über »Die Anfänge der Musik«. Er begann seine großzügigen Ausführungen mit einer kritischen Übersicht über die bisherigen wissenschaftlichen Theorien, welche die Entstehung der Musik aufzuhellen suchen. Die Darwin'sche Lehre von ihrem Ursprung aus den Vorgängen der sexuellen Zuchtwahl im Tierleben lehnte er ab, da gerade die dem Menschen zunächst stehenden Säugetiere keine musikalische Entwicklung zeigen und für die Vögel allem Anschein nach nur die absoluten Tonhöhen, nicht die Tonverhältnisse Bedeutung haben (keine Transposition). Ebenso wies er Herbert Spencer's Hypothese vom Ursprung aus den Tonfällen der Sprache und Bücher's Rhythmustheorie zurück, weil sie beide nicht das Problem der festen Intervallbildung zu erklären vermögen. Die Anfänge der Musik erblickt der Vortragende in den Bedürfnissen des praktischen Lebens, der Notwendigkeit akustischer Zeichengebung. Bei Zurufen ergab sich das Verweilen auf einem festen Ton; beim schallverstärkenden Rufen mehrerer Personen entstanden infolge der verschiedenen Stimmlage Mehrklänge. Von diesen sonderten sich leicht die Oktave und Quinte ab, in welchen die Töne mehr oder minder verschmelzen; die Konsonanz ist der Ausgangspunkt der eigentlichen musikalischen Entwicklung. Durch neugieriges Probieren entstanden danach weitere Intervalle, melodische Keime, Anfänge von Leitern. Ohne Mithilfe der Konsonanz, rein dem Spieltrieb folgend, gelangte man nur zu gewissen kleinen Intervallstufen. Als Beispiele solcher primitivster Bildung führte der Vortragende aus dem reichen Material des Berliner Phonogrammarchivs Gesänge der Veddas auf Ceylon vor, die sich fast nur auf den Umfang einer Sekunde beschränken, sowie Melodien der Indianer Patagoniens, die sich in vier Tönen bewegen. Gesänge aus Sumatra ließen Oktave, Quinte und Quarte erkennen, reichere Intervalle traten z. B. in Indianermelodien aus Bolivia und aus Britisch-Columbien entgegen. Ein sich auf der Trommel begleitender Neger aus Loango gab sodann Gesänge aus seiner Heimat wieder, zum Teil Wechselgesänge zwischen Männern und Frauen, wobei die Frauenpartie in Fistelstimme imitiert wurde. Im zweiten Teil schilderte der Vortragende die

primitivsten Instrumente mit Hilfe zahlreicher Lichtbilder und charakterisierte die Bedeutung der Hauptklassen für die Anfänge der Tonkunst. Er ging weiterhin auf die Wurzeln der Harmonie ein und wies darauf hin, daß die primitiven Völker keine Dreiklänge und Akkorde kennen, ebensowenig wie das griechische Altertum sie gekannt hat, wobei er die Harmonisierung der antiken Musikfragmente als Fälschung ablehnte. Wohl finden sich bei den Naturvölkern Quinten- und Quartenparallelen, die wahrscheinlich zunächst als Einklänge hingenommen, erst später mit Absicht ausgeführt wurden, auch Terzengänge scheinen in Afrika vorzukommen, doch ist nirgends die Ausbildung einer wirklichen Harmonie erreicht. Um so reicher und komplizierter hat sich in der primitiven Musik der Rhythmus entwickelt, wie es ja auch in der Tonkunst der Griechen der Fall war. Eine weitere Fortbildung des Tonsystems erfolgte durch das allmähliche Hervortreten einer Tonika und durch die Entstehung fester Leitern; weiter gehört hierher die Erscheinung der »Heterophonie«, jener besonders in Ostasien und Hinterindien als Kunst ausgebildeten Vielstimmigkeit, welche sich durch den gleichzeitigen Vortrag verschiedener Umschreibungen der gleichen Melodie ergibt. Der Vortragende schloß mit einem Ausblick auf moderne Erscheinungen, in denen sich Besonderheiten primitiver Musik wiederfinden, wobei er speziell auf die Verwendung der gleichstufigen Leiter bei Debussy hinwies. Zahlreiche Lichtbilder und Demonstrationen aus dem Material des Phonogrammarchivs begleiteten auch diesen letzten Teil des Vortrags, dem die zahlreiche Zuhörerschaft mit dankbarstem Anteil folgte.

Die Sitzung vom 17. Dezember war ausschließlich praktischer Musikvorführung gewidmet. Zur Wiedergabe gelangten folgende Werke: 1. Dall'Abaco, *Sonata da chiesa* op. 3, 4 *G*-dur. 2. Chr. Förster, Suite *G*-dur f. Streichinstr. 3. Joh. Stamitz, Trio op. 1, 5 *B*-dur. 4. Asplmayr, Streichquartett op. 2, 2 *D*-dur. 5. K. Phil. Em. Bach, Trio *G*-dur (nach den Ausgaben von Hugo Riemann). Dieses Programm wurde von der Neuen Berliner Kammermusik-Vereinigung ausgeführt (Klavier: Frau Alice Kayser, Violine die Herren Heinrich Sopronyi, Gerhard Rafn, Johannes Velden, Violoncell Frl. Nina Gober und Herr Fritz Becker. Das neugebildete Ensemble, das sich die Pflege der älteren Kunst zur besonderen Aufgabe macht, bot eine sehr gelungene Probe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit. Die Wiedergabe erfreute durch gut musikalische Auffassung und durch ein ebenso sauberes und klangschönes wie frisch belebtes Zusammenspiel.

Herm. Springer.

Bruxelles.

La séance inaugurale du groupe bruxellois de la S.I.M., section belge, a eu lieu le 17 janvier à la Salle Erard, à Bruxelle, avec un succès qui fait bien augurer de l'avenir. A l'occasion de l'exécution annoncée de l'*Orfeo* de Monteverdi aux Concerts Populaires, elle avait été entièrement consacrée à une conférence d'initiation, avec audition musicale, sur le chef-d'œuvre du vieux maître crémonais. La conférence a été faite par M. Ch. van den Borren, qui a voué à l'art italien de ce temps une étude particulièrement attentive et enthousiaste. Dans sa causerie, fort longue, d'une grande élégance de forme et d'une parfaite clarté, il a heureusement caractérisé les principales étapes de l'évolution qui a abouti à la forme du drame lyrique florentin, les origines de celui-ci, ses premières manifestations, pour aboutir à une analyse serrée de l'*Orfeo*. Cette exégèse était illustrée par des exécutions musicales artistement préparées par M. D. Demert, professeur au Conservatoire de Bruxelles et comprenant le Prologue (la Musique), le duo des Bergers, le récit de la Messagère et les trois principaux airs d'Orphée.

Ernest Closson.

Evanston, Ill.

(Dec. 29, 1909. Annual meeting of the American Section of the I. M. S.)

A very stimulating and enjoyable meeting of the American Section was held as above — the President Professor Albert A. Stanley of the University of Michi-

gan in the Chair. In the unavoidable and much regretted absence of Secretary O. G. Sonneck, Prof. H. D. Sleeper of Smith College was elected Secretary *pro tem.* Professor Waldo S. Pratt of Hartford Theological Seminary brought to notice a very curious setting of "*Ut queant laxis*", carved on an old vestment chest in the Cathedral at Amiens. His remarks led to a very interesting discussion, in which Canon Charles Winfred Douglass of the Cathedral of Fond du Lac — who, by the way is a splendid musician and one of the best if not the best authority on Plain Song etc. in America — brought out many interesting facts concerning the various settings of this hymn. After the discussion Prof. Pratt spoke on some Antiphonaries in the library of the Hispanic Society of America in New York. A set of 31 service books, probably dating from the 15th and 17th centuries were described and the methods detailed through which it is hoped that the exact facts regarding the sets may become known, as everything bearing on the dates and other necessary details had been intentionally erased from the volumes. Canon Douglass gave a clear and valuable description of the methods employed by the Benedictine Fathers in like cases.

A telegram of congratulation was read from Mr. Zielinski of Buffalo who was unable to be present. On motion of Prof. Leo R. Lewis of Tufts College it was decided that whenever the initials of the Society were used they should adhere to the usage of the English Branch and substitute I. M. S. for I. M. G.

The reports of the Secretary and the Treasurer were presented and adopted. The latter showed a balance in the Treasury. The election of officers resulted in the retention of the Board of Government, as follows: President: Prof. Albert A. Stanley, Ann Arbor, Mich.; Vice President: Dr. Frank Damrosch, New York City; Secretary: Oscar G. Sonneck, Washington, D. C.; Treasurer: Prof. Waldo S. Pratt, Hartford, Conn.; Member of the Executive Committee: Dr. George C. Gow, Poughkeepsie, N. J.

After the election, Prof. Lewis, Pratt, McWhood and others spoke on the claims of the I. M. S. to the consideration of thoughtful musicians. In this discussion the value of the Publications was brought out and enforced. It is gratifying to know that the interest manifested bore fruit in a goodly array of new members and it is not too much to expect that there will be an increasing interest in the work of the Society as a result of this meeting and the attention given to the matter by the Music Teachers National Association which met in Evanston, December 28—30, 1909. Following adjournment 21 of the 23 who were present sat down to the Annual Dinner during which Gemütlichkeit reigned supreme.

Paris.

La section de Paris a tenu sa première séance de l'année 1909—1910, le 15 novembre, sous la présidence de M. Charles Malherbe, président.

M. le président adresse ses félicitations à notre collègue M. le Dr. Emmanuel, qui vient d'être nommé professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire.

M. le prof. Lionel Dauriac, président d'honneur de la section, fait une communication intitulée: *Comment il faut lire* Opéra et Drame *de R. Wagner*?

M. Adolphe Boschot développe ensuite l'idée d'un travail en commun dont le but serait de cataloguer un certain nombre d'exemples musicaux et de rechercher si l'on ne pourrait, à l'aide de ces exemples, faire une sorte de dictionnaire thématique qui pût servir à étudier le langage musical et ses divers modes d'expression.

Assemblée Générale du 17 décembre 1909.

L'assemblée générale de la Section de Paris, qui avait réunie un très grand nombre d'adhérents, a eu lieu le 17 décembre, maison Caveau.

Le président a rappelé les travaux de la section pendant l'année 1908—1909, les manifestations auxquelles elle a participé, notamment le Congrès de Vienne,

à l'occasion des fêtes de Haydn, auquel il a personnellement assisté, ainsi que plusieurs des membres de la Section: MM. Ecorcheville, Vincent d'Indy, etc.

La parole est ensuite donnée au secrétaire et au trésorier, pour leurs comptes-rendus annuels. Le nombre des membres de la Section de Paris est à ce jour, de 115, plusieurs radiations, — qui ne seront sans doute pas maintenues, — ayant dû être opérées.

L'assemblée examine plusieurs questions concernant l'administration intérieure de la Section.

La séance se termine par l'élection du président et du bureau. M. Aubry ayant donné sa démission de membre du bureau, le bureau se trouve ainsi composé:

MM. Charles Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra, président; Dr. J. Ecorcheville, viceprésident; J.-G. Prod 'homme, secrétaire, Dr. Laloy, trésorier; L. de La Laurencie, bibliothécaire-archiviste; Adolphe Boschot, et Eugène Wagner.

Séance du 15 Janvier 1910.

La séance est présidé de M. le prof. Lionel Dauriac, président d'honneur.

La parole est donnée à Mme Capoy pour une communication sur les Noëls normands du XVIe siècle. Cette communication est ilustrée par l'audition de dix Noëls chantés par Mme Capoy: Chantons Noël par mélodie: Un soir touttes les bergères; Où estu caché, Colin? A l'ombre d'un buisonnet; Chantons tous joïeusement; Là-bas, sans lumière; En Bethléem, ville de nom; Bergers, j'ai ouï la nouvelle; Chantons Noël; Or, le monde est estrenné.

M. Gastoué fait quelques observations relatives à la tonalité de certaines de ces pièces, qui empruntent les tons ecclésiastiques, mais avec des altérations provenant de ce fait que la plupart de ces cantiques populaires ne nous sont parvenus que dans des versions datant du XVIIe siècle.

M. Wagner, qui a accompagé les Noëls normands, joue ensuite plusieurs œuvres de M. Déodat de Séverac, qui sont dansées et mimées par Mlle Karité.

Sur la proposition de M. Ad. Boschot, à l'unanimité on adopte la voeu que la salle des concerts du Conservatoire soit conservée lors de la démolition des constructions de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs et du transfert du Conservatoire rue de Madrid. Ce voeu sera présenté au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts par une délégation de la Section. Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Noch einmal: Zur Wiedererweckung der Schütz'schen Weihnachtshistorie.

Der im vorigen Hefte über die Dresdener Erstaufführung an dieser Stelle erstattete Bericht gibt mir Veranlassung zu einer kleinen Anmerkung: Der Herr Referent (der übrigens für die Mitwirkung des Kreuzchores warm eingetreten war) macht für das Schütz'sche Werk in dankenswerter Weise Besetzungsvorschläge. Er schreibt u. a.: »Es ist hier ein Chor erwünscht, der in erster Linie reich an guten Männerstimmen ist, die auch einige leichte Soli übernehmen können. Es gibt genug kleinere tüchtige Männerchöre, die als Nebengespann einen seltener mit auftretenden Frauenchor zur Seite haben: diese sind die geeignetsten Vertreter des Werkes«. Hierzu in aller Kürze folgendes: Das Weihnachtsoratorium Schützens gehört in erster Linie den in der Praxis stehenden Kirchenchören. Diesen aber wird — angesichts der Aufführungsschwierigkeiten, die es zweifellos bietet — zunächst zu raten sein, eine Transposition des Ganzen um einen Ton herauf, also nach *G*, vorzunehmen. Allen Mitwirkenden — mit Ausnahme der Solotrompeter, die aber schließlich, wenn geeignete Kräfte und die richtigen Instrumente zur Verfügung stehen, auch diese Schwierigkeit überwinden würden — geschähe ein Gefallen damit. Zu Schützens Zeit scheint die Stimmnng eine außerordentlich hohe gewesen zu sein, daher die unbequeme Tieflage der Evangelistenpartie, der Sopran-Arien (des Engels), sowie besonders der Singstimmen im Baßquartett. Für letzteres schlägt der Herr Referent eine solistische, höchstens doppelte Besetzung vor. Ich vermag ihm hierin nicht beizustimmen. Es ist dieses

Intermedium (Hohepriester und Schriftgelehrte das einzige Stück im Weihnachtsoratorium, das vielmehr besonders voll besetzt werden muß, sonst dürfte es — auch wenn es transponiert wird — ohne Wirkung bleiben. Wohl gehörten dem Schütz'schen Chore um 1664 nur etwa vier Bässe an, und die Räume der alten Dresdener Schloßkapelle[1]) mögen einer intimen Besetzung besonders entsprochen haben. Die Weihnachtshistorie aber gehört in unsere öffentlichen Kirchen, auch die großstädtischen, und gerade deshalb scheint mir die sorgfältigste Besetzung dieses Baßchores dringend vonnöten. Zum mindesten ist derselbe den Größenverhältnissen und der akustischen Beschaffenheit des betreffenden Kirchenraumes entsprechend zu besetzen. Auch für das Hirtenterzett (drei »Alte«) empfiehlt der Herr Referent solistische, höchstens doppelte Besetzung und rät hierbei dringend, wie zu Schützens Zeit, hohe Männerstimmen zu verwenden. Auch hierin vermag ich ihm nicht beizutreten; denn nur in äußerst seltenen Fällen wird man heute in Männer- wie gemischten Chören Tenöre finden, denen die alte Kunst des Falsettierens in dem Maße eigen ist, daß sie im Stande wären, bei einem so charakteristischen Stücke wie dem Intermedium III sich wirkungsvoll zu betätigen. Man gebe dasselbe lieber den Altstimmen, wenn untransponiert, unter Hinzuziehung mehrerer Tenöre zur Unterstützung des »Alt 3«. **Otto Richter.**

Zur Notiz, Von befreundeter Seite wurden wir zu unserem größten Erstaunen darauf aufmerksam gemacht, daß — es handelt sich um die Angelegenheit Prof. Dr. A. Seidl — der Ausdruck »in erster Linie« sich nicht in der Notiz, auf die wir uns beriefen (S. 130), findet. Obwohl der Inhalt der Replik dadurch nicht berührt wird, bringen wir dieses uns unerklärliche Versehen natürlich zur Kenntnis. D. R.

Zur Berichtigung diene ferner, daß das Referat auf S. 115 mit A. H. (statt H. H.) zu unterzeichnen ist.

Neue Mitglieder.

Professor **George W. Andrews,** Oberlin College, Oberlin, Ohio (U. S. A.).
Louis Delune, 8, rue de Logelbach, Paris.
Rev. **Charles W. Douglass,** Fond du Lac, Wis. (U. S. A.).
Raymond Duval, 12, rue Cambacérès, Paris.
Karleton Hackett, Kimball Hall, Chicago, Ill. (U. S. A.).
John J. Hattstaedt, c/o American Conservatory of Music. Kimball Hall. Chicago, Ill. (U. S. A.).
Hamlin Hunt, 41 South 6th St., Minneapolis, Minn. (U. S. A.).
Professor **Frederick W. Mueller,** Tarkio College, Tarkio, M. (U. S. A.).
Professor **George L. Pierce,** Grinnell College, Grinnell, Jowa (U. S. A.).
Jules Roche, 84, Boulevard des Batignoles, Paris.
Mr. **Salabert,** 67, rue de Provence, Paris.
Société de Musicologie, Liège (Belgien), 45 Rue de l'Université.
Comte **A. de Vallombrosa,** 44, rue de Bellechasse, Paris.
Adolf Weidig, 243 Wabash Ave., Chicago, Ill. (U. S. A.).
Theodore Zbinden, 431 Nebraska Ave., Toledo, Ohio (U. S. A.).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Hugo Daffner,** Dresden, jetzt: Sedanstraße 43.
Guido Endter, cand. phil., Marburg a. L., jetzt: Frankfurt a. M., Bürgerstr. 95.
Dr. **Edgar Istel,** München, jetzt: Mauerkirchstr. 5 (Herzog-Park).
Dr. **Carl Koch,** Görlitz, jetzt: Mittelstraße 11.
Professor **Leonhard B. McWhood,** New York, jetzt: Madison, N. J.
Prof. **J. Joaquin Nin,** Berlin, jetzt: Habana (Cuba), Calzada del Monte No. 15 (altos).
Dr. **Ernst Praetorius,** Köln a. Rh., jetzt: Dasselstr. 51.
Miss **Kathleen Schlesinger,** London, jetzt: 1 St. Peter's Road, Tufnell Park, N.
George B. Weston, Hanover, N. Y., jetzt: No. 2 Gannett House, Cambridge, Mass.

1) Diese wurde 1737 zu Wohnräumen für die Königsfamilie umgebaut.

Ausgegeben Anfang Februar 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Zur Musikästhetik Kant's.

In seinem Buche »Moderne Musikästhetik in Deutschland« kommt Paul Moos (S. 7) zu dem Ergebnis, daß Kant als Musikästhetiker zu gleichen Teilen Idealist, Formalist, Sensualist und Naturalist sei, daß folglich von einer »einheitlich-idealistischen Auffassung« der Musik bei ihm nicht gesprochen werden könne. Mit andern Worten: Kant's Ansichten über Musik seien trotz einzelner richtiger Erkenntnisse voller Widersprüche und Zeugnisse einer noch ungeklärten Auffassung der Tonkunst. Dies Urteil einem Kant gegenüber muß überraschen, denn es bedeutet einen schweren, unbegreiflichen Vorwurf für den großen Königsberger Denker. Es erhebt sich die Frage: sollte Kant, der, wie H. Kretzschmar in seinem schönen Aufsatz im Petersjahrbuch 1904 nachgewiesen hat, dem Musikleben persönlich fernstand, als Ästhetiker wirklich im Unklaren gewesen sein über das, was Musik will und bedeutet? Sollte er, der Scharfsinnige, sich gerade hier in Widersprüche verwickelt, diese später nicht einmal erkannt und zum mindesten in der zweiten oder dritten Auflage seiner »Kritik der Urteilskraft« korrigiert haben? Hätte Kant wirklich ohne gewichtige, tiefere Gründe, ohne positive praktische Unterlagen über Musik gesprochen? Man ist versucht daran zu zweifeln und aufzufordern, zunächst einmal die Grundlagen unserer Kritik der Kant'schen Musikästhetik zu revidieren, um zu sehen, ob sie dem Maße entsprechen, das man an jene anzulegen verpflichtet ist.

Es wären zwei Fragen zu beantworten: in wieweit sind Kant's Ansichten über Musik überhaupt original, in wieweit abgeleitet? Zweitens: ist es denkbar, daß Kant's Musikästhetik zur Zeit ihres Erscheinens tatsächlich widerspruchslos gewesen und erst im Lichte der späteren (und damit auch der gegenwärtigen) Musikästhetik zu einem merkwürdigen Knäuel doppeldeutiger Ausdrücke geworden sei? Das Folgende möge als Versuch einer Rettung angesehen werden.

Eine Beurteilung der Kant'schen Musikästhetik wird jederzeit im Auge behalten müssen, daß es dem Verfasser der »Kritik der Urteilskraft« ausschließlich darum zu tun war, Möglichkeit und Grenzen der Urteile a priori zu bestimmen, also Grundsätze festzustellen, nach denen sich ein Urteil ohne

Beimischung empirischer Zutaten vollzieht. In der »Kritik der reinen Vernunft« handelte es sich um Verstandesurteile, in der »Kritik der Urteilskraft« um Geschmacksurteile. Das Schöne als Objekt des Geschmacksurteils zeigt sich unter zwei Gesichtspunkten: einmal als objektiv Gegebenes, das andre Mal als subjektiv Empfundenes. Soll ein Urteil a priori über ein Schönes abgegeben werden, ein Urteil also, das allgemein gilt und »jedermann von vornherein angesonnen werden darf«, so kann sich dasselbe nicht auf den subjektiven Eindruck beziehen — denn dieser ist bei allen Menschen verschieden und daher indiskutabel —, sondern nur auf das objektiv Gegebene, auf das rein Formalschöne. »Das reine Geschmacksurteil ist von Reiz und Rührung unabhängig« heißt es im § 14, und nur was allgemein mitteilbar ist, gehört nach Kant zum »Schönen« (im engern Sinne). Demzufolge bestimmt er, daß an der »mathematischen Form«, in die Melodie und Harmonie eingehn, allein das Wohlgefallen hänge, das sich für die »bloße Reflexion« als Bedingung für die Schönheit eines Stücks verknüpft (S. 200, 201)[1]. Unter mathematischer Form versteht Kant das (eventuell durch Zahlen darstellbare) Verhältnis der Töne in ihrer simultanen oder sukzessiven Verbindung, oder — allgemeiner ausgedrückt — die auf gewisse Gesetze und Regeln gegründete Logik, Syntax und Grammatik des Tonsatzes, analog dessen, was in der Sprache Form, Logik, Syntax, Grammatik usw. genannt wird. Es ist klar, daß ein allgemeingültiges Urteil (a priori) über eine Komposition tatsächlich nur im Hinblick auf diese »Form«, d. h. auf Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Korrektheit usw. der melodischen, harmonischen und rhythmischen Verbindungen abgegeben werden kann. Diese gewissermaßen »mathematische« Schönheit des Tonstücks (analog etwa der mathematischen Schönheit eines Bauwerks, einer Statue) ist Voraussetzung der inneren Schönheit, ohne diese notwendig einzuschließen; denn ein untadelig gesetztes Tonstück kann immerhin ästhetisch ebenso wertlos sein wie ein architektonisch fehlerlos entworfenes Bauwerk[2]. Es fällt Kant gar nicht ein, zu behaupten, hiermit etwa den inneren Schönheitswert der Musik erschöpft zu haben, oder zu bestreiten, daß die Musik noch andere ästhetische Werte in sich trage. Im Gegenteil: kurz vorher spricht er unzweideutig von dem Inhalt der Musik, von ihrem Reiz, von den durch sie hervorgerufenen Gemütsbewegungen, von der »unnennbaren Gedankenfülle« (!), die sich in der Bearbeitung eines affektvollen Themas ausspreche. Er nennt sie im Einklang mit andern Ästhetikern »Sprache der Affekten«, die mit der Mathematik nichts zu tun habe, ist sich völlig klar über das Wesen ihrer Mitteilung und den Grund ihres Verstandenwerdens und weiß recht wohl Genie von Handwerk zu unterscheiden (S. 177). Diesen subjektiven Schönheitsempfindungen aber, die auf Konvention, mechanischen Assoziationen, persönlichen Stimmungen, kurz auf zufälligen, nie sicher zu bestimmenden Voraussetzungen beruhen[3], weiter nachzugehen, lag gar nicht in der Aufgabe seiner Untersuchung, die von Anfang an eben nur

1) Ausgabe bei Reclam.

2) So verstanden, löst sich der Kant'sche Schönheitsbegriff freilich auf in den Begriff der bloßen Korrektheit. Ist denn aber Korrektheit (im weitesten Sinne des Worts) etwas andres als der starr gewordene Niederschlag lebendig gewesener Schönheitsempfindungen? In diesem Sinne durfte Moses Mendelssohn sagen: »Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung der Seelenlehre«. Vgl. auch S. 177, 178 der K. d. U.

3) Auf sie bezieht sich nach Kant das »angewandte Geschmacksurteil«.

auf Ergründung der *conditio sine qua non* eines »reinen« musikalischen Geschmacksurteils abzielt. Die entsprechenden idealistischen Ergänzungen dazu haben Schiller und, auf ihm fußend, Chr. Fr. Michaelis (Über den Geist der Tonkunst, 1795, 1800) gebracht. Und somit behebt sich wohl endgültig der Vorwurf, Kant sei im Widerspruch mit sich selbst [hier] starrer Formalist, ein paar Zeilen vorher aber Idealist gewesen. Die spätere Musikästhetik scheint sich dieses Gedankengangs, dieser Beschränkung des Problems durch Kant gemäß seiner durch alle drei Kritiken laufenden Hauptaufgabe, nicht bewußt geworden zu sein, denn sie legte diesen Auseinandersetzungen falschen Sinn unter und verallgemeinerte sie mehr, als es der Sache nach statthaft ist[1]).

Hiermit hängt ein Weiteres zusammen. Kant meint (S. 195, 196): soweit die Musik nur als Sinneneindruck, als Spiel angenehmer Empfindungen wirken will und aufgefaßt wird, soweit gehört sie mit der »Farbenkunst« zusammen in die Klasse der nur »angenehmen« Künste. Sofern ihr aber zugleich mit einem Urteil über die Form des Empfindungsspiels begegnet wird[2]), gehört sie zu den »schönen« Künsten. Im ersten Falle wird von Annehmlichkeit, im zweiten aber von Schönheit gesprochen, denn das Wesentliche der »schönen« Kunst liegt nicht in der Materie, ist nicht der Reiz, der Empfindungsstoff, sondern die Form, durch die die ästhetischen Ideen überhaupt erst realisiert werden[3]). Es ist hierbei bemerkenswert, daß Kant die eine oder andere Klassifizierung abhängig macht von der Art der Auffassung. Zwei Möglichkeiten können gedacht werden: entweder, daß der Hörer der Beurteilung des formalen Teils nicht fähig ist, sei es aus Mangel an musikalischem Gehör, sei es aus zu geringer Bildung, und daher von bloß »angenehmem Sinneneindruck« sprechen wird, oder daß eine Musik in Wirklichkeit so untergeordneten formalen Wert hat und so ganz auf spielerischen Zweck angelegt ist, daß selbst Kenner ihr nur das Prädikat »angenehm« erteilen, sie aber nicht unter die Kunstwerke höherer Ordnung aufnehmen können. Schon Batteux-Ramler[4]) sprachen von Stücken, »wo die Töne sich untereinander anstoßen ohne Absicht und Bedeutung« und sich Luft machen »in Erschütterungen und seltsamen Sprüngen der Phantasie«, und Sulzer[5]) begegnete Kompositionen, wo »blos auf das Schöne [d. h. Angenehme] hingearbeitet« wird, wo »außer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmtes zu bemerken ist«. Diese und ähnliche Bemerkungen der Zeit scheinen darauf hinzuweisen, daß man tatsächlich die Musik einteilte in solche, die bloß

1) Daß dieser angebliche, jedenfalls nur sehr bedingte Formalismus Kant's etwas andres ist als der spätere bei Hanslick, ist ohne weiteres klar, scheint mir aber sowohl von Franz Marschner, »Kant's Bedeutung für die Musik-Ästhetik der Gegenwart« (Kantstudien VI, 1901), wie von G. Jacoby, »Herder's und Kant's Ästhetik« (1907), S. 300 nicht genügend hervorgehoben worden zu sein.

2) Unter »Form« nicht nur die Anlage im großen, sondern überhaupt die Art verstanden, wie Gegensätze (thematischer, melodischer, harmonischer, rhythmischer Natur) zur Einheit eines Ganzen verbunden sind.

3) Schiller, in diesem Punkte durchaus mit Kant übereinstimmend, faßte den Gegensatz in die Worte: »Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Teil. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, sofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur aesthetisch durch die Form«. Brief an Körner 1797; s. Klötzer, Schiller in seinen Beziehungen zur Musik, 1885, S. 20.

4) In Marpurg's Hist.-krit. Beiträgen, V (1760), S. 27.

5) Theorie der schönen Künste, 2. Ausg. III (1779), S. 76b.

auf angenehmen sinnlichen Effekt ausgeht, nur zur oberflächlichen Zerstreuung dient, und solche, die Herz und Gemüt der Hörer zu ästhetischen Ideen stimmt, d. h. innerlich beschäftigt. War dazu ein Recht vorhanden? Sieht man sich z. B. die zweifelhaften Kompositionen für Klavier an, die durch die verschiedenen Blumenlesen, musikalischen Wochenschriften und andere Dilettantenpublikationen um 1780 und 1790 massenhaft ins Volk geschleudert wurden und nach denen sich so manches Privaturteil namentlich in kleinen Städten bildete, so wird ein Musikalischer wohl noch heute sicherlich vorziehn, statt ihrer eine Reihe Grequeborten, bunte Muscheln, exotische Falter oder ein paar gute Bonmots zu »genießen«. Diese Kompositionen sind durchschnittlich in der Tat so bar jeglichen tieferen Sinnes, so ganz äußerlicher Klingklang, daß es eine Profanation wäre, etwa eine Mozartsche Sinfonie mit ihnen in eine Reihe zu stellen. Oder man denke an gewisse üble Arien aus der Verfallszeit der italienischen Oper um 1790, für die der Text nur Vorwand zu rein sinnlichem Tonspiel ist[1]), vergleichbar einem Wasserfall oder einer Arabeske. Nicht nur Kant, sondern auch Goethen ist diese innere Divergenz zwischen Musik als Sinnenspiel und Musik als Ausdruck innerer Seelenkräfte aufgefallen[2]), und zweifellos hat Kant, indem er sie betonte, nur eine allgemein zugestandene Ansicht ausgesprochen. Wie hätte er auch, beim Anhören etwa eines Rondos von Rosetti, seinen Satz »das Schöne ist eine Hervorbringung des Genies« (S. 178) verantworten sollen, wenn er solche Musik nicht als angenehme, nur vergnügliche, von der schönen getrennt hätte. Es muß also, wenn wir neuerdings Kritik anlegen, bedacht werden, daß Kant die Musik nicht eindeutig und als ideales Abstraktum faßte wie die spätere und moderne Musikästhetik[3]), sondern daß sie ihm im Sinne seiner Zeit als Wage mit zwei Zünglein erschien. Sein Fehler ist nur, beide Richtungen nicht streng genug auseinandergehalten und dadurch Mißverständnissen vorgebeugt zu haben. Daß Kant der Musik als angenehmer Kunst mehr Berücksichtigung widerfahren läßt als wir ihr heute zugestehen würden, kommt auf Rechnung seiner inneren Musiklosigkeit, seines Dilettantengeschmacks, braucht aber noch kein Zeichen dafür zu sein — und seine erwähnten Sätze über den Inhalt der Tonkunst widerlegen es — daß er nicht auch Tonwerke höherer Ordnung wenigstens theoretisch zu schätzen wußte.

---

1) Ein besonders krasses Beispiel zitiert schon Reichardt im Musikalischen Kunstmagazin.

2) Goethe faßt sie (in dem Abschnitt »Musik« seiner Anmerkungen zu »Rameau's Neffe«) als nationales Charakteristikum der Italiener und Deutschen auf: »Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder, daß man sie als selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst (?) ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in bezug auf den Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird«. Auch Hegel (Vorlesungen ü. d. Ästhetik III, 206 f., 213 f.) unterscheidet noch scharf zwischen Musik, die etwas »bedeutet«, und solcher, wo der Komponist »unbekümmert um einen Gehalt«, nur auf die musikalische Struktur und auf geistreiche Architektonik gesehen. Als Beispiele führt er Gluck und Rossini an. Hand, Ästhetik der Tonkunst I (1837) spricht in gleichem Sinne von »formaler« und »charakteristischer« Schönheit unter Hinzufügung der »idealen« Schönheit als dritte Stufe.

3) — die ein Schalk vielleicht sehr in Verlegenheit bringen würde, wenn er ihr ein Rosetti'sches Rondo oder ein plattes modernes Salonstück zur idealistischen Interpretation vorlegte!

Als dritter fataler Punkt in Kant's Musikästhetik hat von je seine »sensualistische« Einordnung der Musik unter die das Gesundheitsgefühl befördernden Tätigkeiten (Gedanken-, Witzspiel, S. 204, 205) gegolten. Aber auch hier verdient Kant nur insofern einen Vorwurf, als er diese Ansicht mit unverhältnismäßiger Ausführlichkeit in den Vordergrund gerückt und dafür Wichtigeres anzudeuten unterlassen hat. Die Tatsache, daß die Musik nicht nur die geistigen Kräfte anregt, sondern auch den ganzen sinnlichen Menschen in Mitleidenschaft zieht oder wenigstens ziehen kann, wird auch heute niemand leugnen. So gewiß diese Wirkung nicht eigentlich in die Sphäre des Ästhetischen fällt, so wenig darf sie bei einer allgemeinen Untersuchung ihrer Wirkungen ignoriert werden. Können nicht Fermaten oder Orgelpunkte atemlose Spannungen erzeugen, schroffe Übergänge, starke dynamische Kontraste, Crescendi, Accelerandi, gewaltige Codasteigerungen, wie sie z. B. Bruckner liebt, nicht reale, körperliche Erscheinungen im Gefolge haben? Hat sich noch niemand, ohne den Puls zu fühlen, beim Anhören Beethovenscher Sinfonien bei solcher »Ergriffenheit« ertappt? Gewiß, Kant drückt das reichlich derb aus, wenn er von »befördertem Lebensgeschäft im Körper«, von »Bewegung der Eingeweide« spricht. Herder war darüber empört. Und doch, was besagen dessen begeisterte, poetisch verklärte Redensarten über die Gewalt der Musik, vor allem in der »Kalligone«, andres? Wenn Herder z. B. von der »Katastrophe in unserer Brust, unserer sich hebenden, kämpfenden, überwindenden Empfindung« spricht, so meint er letzten Endes dasselbe wie Kant, nämlich daß uns die Musik bis »ins Innerste«, vulgo: bis in die Eingeweide erschüttert; gab er doch selbst gelegentlich zu, »daß oftmals und gar manchem die Musik nur ein sinnlicher Genuß sei« (i. d. Abhandlung »Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre«). Man mag sich heute über diese physische Ergriffenheit seltener Rechenschaft ablegen, — damals, zur Zeit Kant's, gehörte sie, man kann wohl sagen, zu den ständigen Begleiterscheinungen wahren Musikgenusses. Für die geradezu überempfindliche Reizbarkeit der Zeit um 1780 der Musik gegenüber liegen mehr als genug Beispiele vor, schwerwiegende Zeugnisse dafür, daß Kant keineswegs einer Schrulle nachgab, als er sich als »Sensualist« vorstellte. Man lese das Referat eines Ungenannten über den Eindruck des Rolle'schen »Lazarus« in Meusel's Miscellaneen (1779, S. 56), oder Philipp Christoph Kaiser's Erguß über Gluck in Wieland's Deutschem Merkur (1776, Bd. 3), oder was Rousseau, Cramer, J. P. A. Schulz, Sulzer (Th. d. sch. K. III, S. 275b) über musikalische Wirkungen schrieben, oder was in den zahllosen Romanen der Wertherzeit darüber berichtet wird. Da kams vor, daß eine fremde, unerwartete Modulation den empfindsamen Hörer sofort bis zu Tränen rührte, ihn zwang, den Saal zu verlassen oder wenigstens so packte, daß die folgenden Sätze spurlos an seinem erschütterten Gemüte vorübergingen[1]). Wollen wir an der Aufrichtigkeit dieser Zeugnisse nicht zweifeln — dazu liegt kein Grund vor, denn auch Goethe und Schiller gehören zu den Gewährsmännern — so müssen

1) So z. B. bei Meusel: »Bei den Worten Nathanaels: Kalter Schweiß — letzter Schritt hatte Rolle eine so frappante Modulation gemacht, daß meine ganze Seele bebete und zwar so, daß ich die beyden folgenden Rezitative nicht recht hörte. Die folgende Arie erweckte mich wieder, doch noch nicht recht, indem ich noch zu sehr erschüttert war«. Die Modulation ist höchst bescheiden. Kein Wunder, daß gerade um diese Zeit die Literatur über Musik als körperliches und seelisches Heilmittel wieder üppig ins Kraut zu schießen begann.

wir tatsächlich eine Reizbarkeit des Nervensystems um diese Zeit annehmen, für die uns heute der Maßstab fehlt. Steht aber einmal fest, daß damals im Musikgenuß physische Wirkungen, Exzitationen realer Affekte wirklich mit inbegriffen waren, wie hätten solche in einer Musikästhetik ganz übergangen werden dürfen? Kant, anscheinend auf F. F. Kausch's »Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele« (1782) gestützt, formuliert den Prozeß in dem einzigen Satze: »In der Musik geht dieses Spiel [der Empfindungen] von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekten), von diesen alsdann wieder zurück auf den Körper, aber mit vereinigter Kraft« (205); d. h. die Tonempfindungen erregen (in der Vorstellung) Affekte, diese wirken zurück auf den Körper und lösen dort ihr reales Spiegelbild aus. Wir haben es also mit einer damals durchaus zeitgemäßen Auffassung und Aufnahme der Musik zu tun, mit deren Wegfall in späterer Zeit natürlich auch ihre theoretisch-ästhetische Begründung sinnlos wurde. Kant's hierher gehörigen Sätzen mehr als historischen Wert zuzuschreiben oder ihn dieser Äußerungen wegen zu tadeln, ist vollkommen ungerechtfertigt. Schon Herder gehört einer jüngeren, anders gearteten Generation an — zwischen ihm und Kant liegen, wie Jacoby treffend bemerkt, Jahrzehnte inneren Fühlens —, und mit ihm hat dann natürlich auch die idealistische Ästhetik der Romantiker Kant's Ansichten gründlich perhorresziert, von ihrer Seite aus mit Recht, denn die Gefühls-Kontinuität war in diesem Punkte schon ein paar Jahrzehnte später so gut wie durchbrochen.

Kommen wir endlich zu einer vierten These Kant's. Bekanntlich läßt er die Musik, hinsichtlich ihres geringen Vermögens den Verstand zu beschäftigen und damit die »Urbanität der obern Erkenntniskräfte« zu befördern (201), die tiefste Stelle unter den Künsten einnehmen. Wiederum ist Kant hier nur das Sprachrohr einer damals weit verbreiteten Ansicht. Sulzer, dessen »Theorie« Kant anscheinend manches Beobachtungsmaterial lieferte[1], stellt gleich diesem die Musik obenan, sofern sie Empfindungen übermittelt und auf unser Herz »erhöhende Eindrücke« macht (III, S. 75a), läßt aber die andern Künste ebenfalls einen Vorteil über sie haben, weil die Töne zur Erregung bestimmter Vorstellungen unvermögend seien (76a). Schon lange vor dem Erscheinen der »Kritik der Urteilskraft« stimmten Sulzer und mit ihm die meisten deutschen und englischen Musikästhetiker des ausgehenden Rationalismus mit Kant darin überein, daß »die schönen Künste, nahe oder fern, mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht« werden müssen, wenn sie nicht zu Laune, Unzufriedenheit und Ekel stimmen sollen (Kr. d. U. S. 197). Sie ließen überhaupt nur angewandte, mit dem Wort verbundene Musik gelten. Man sehe, welche vernichtenden Worte Sulzer für jegliche Art reiner Musik: Konzerte, Sinfonien Sonaten, Soli, hat (III, S. 274), um Kant's Ausspruch, Musik sei »mehr Genuß als Kultur«, noch sehr gemäßigt zu finden. In gleicher Weise äußern sich J. P. A. Schulz, E. W. Wolf, Greiling, der Engländer Beattie u. a.[2]; sie alle behaupten, daß Lust zugleich Kultur sein

1) Die Stelle, wo Kant über den transitorischen Eindruck der Musik gegenüber dem bleibenden der andern Künste spricht (202), deutet unmittelbar auf Sulzer's Worte, III, S. 276a.

2) J. P. A. Schulz, Gedanken über den Einfluß der Musik usw. 1790); Wolf, Was ist wahre Musik? (Deutscher Merkur, 1783); J. Chrstph. Greiling, Populäre Abhandlungen aus dem Gebiete der praktischen Philosophie, 1797; F. Beattie, Essay on poetry and music, 1778.

und den Geist zu Ideen stimmen solle, mithin die reine Instrumentalmusik, also Musik schlechthin, wohl ein belustigendes, sonst aber unfruchtbares Gedankenspiel ausmache, vor dem eher zu warnen als Achtung zu predigen sei. Noch Hegel und seine Schule vermochten sich bekanntlich über die »Stoffleerheit« der Instrumentalmusik nicht hinwegzusetzen.

Es lassen sich somit mehrere Fundamentalsätze der Kant'schen Musikästhetik zurückführen auf Quellen und Ansichten, die der Zeit ihrer Entstehung eigentümlich waren und damals weder als unklar noch als widerspruchsvoll empfunden wurden. Eine moderne Kritik wird also mit ihnen zu rechnen haben und von Kant nicht mehr verlangen als er geben wollte und konnte. Vergleicht man im übrigen die Seiten, die er über Musik schrieb, mit denen, die von der Plastik, Baukunst und Malerei handeln, so wird man wohl kaum Ursache finden, sich über mangelndes Interesse Kant's für die Tonkunst zu beklagen.

Leipzig. **A. Schering.**

New Works in England (VI).

At X, 140, Feb. 1909 was given a conspectus of all the Musical Festivals of Great Britain and Ireland, with the local conditions of their genesis. And there was described the rise of the *Brighton Festival*, the first of its kind outside London in the Southern Counties, developed by an energetic young man, Joseph Sainton, out of the circumstances of a new Municipal Orchestra; this in turn having been imitated from Bournemouth, and, though in need of a suitable building, being conducted with much artistic skill and élan. The Brighton Festival of January 1909 has been followed by a second in February 1910, on a really important scale. In this case Sainton has formed his own excellent 400-strong choir, has produced a number of new works, and has made a feature of getting over the Norwegian, Christian Sinding, to conduct works of his own. —— *Coleridge Taylor's "Dream of Endymion"*. Samuel Coleridge Taylor was born 1875. At age 22, just after leaving the Royal College, he wrote the cantata "Hiawatha's Wedding Feast", with text from Longfellow's very dactylic hexameters. Herein, unlike his fellow-students, he eschewed Brahms and founded a style on Dvorák's "New World" symphony, which had been in vogue at the college. A year later, he added the "Death of Minnehaha", stronger and more original. The two together form a remarkable work, especially for such a young man, contain many beauties, and are often performed. The subsequent career of this half-African has shown a grasp of form insufficient for carrying through large orchestral work, and an absence of the best creative force generally; on the other hand, a commendable freedom from extravagance, and a sound adaptive musicianship. The present quite new work (Taylor is now 35) is hardly more than the usual Festivalese, which replaces inspiration with so many of our middling composers; where the harmonies can all be foreseen several bars in advance, and nothing unusual ever occurs. Ἐνδυμίων, he who steals over one, is undoubtedly sleep itself; and the union between this and the quiet of a moonlight night in Hellas is but a simple poetic fancy. It is quite unknown therefore, unless there be here some imitation on a very small scale of the last dénouement of Wagner's "Ring" (IX, 416, September 1908), why the present librettist, C. R. B. Barrett, should make the

end of all things follow on Selene's kiss. Here is the close of the libretto:— (Endymion and Selene) "Kiss! kiss me, sweet, and in that kiss Our burning lips, our souls unite In mad delirium of bliss, Ecstatic, passionate delight". (Chorus) "See, see the universe totters to its fall, Lo, chaos reigns —chaos dire, exulting over all". (Selene) "Endymion"! (Chorus) "Ah". (Endymion) "Selene. I love thee". Whatever may be the solution of this, Taylor's corresponding musical cataclysm, 24 bars on an unsophisticated tonic minor ninth, would not scare a Strauss-bred butterfly. —— *Stanford's "Ode to Discord"*. Subjectively, humour runs the gamut from mere mood to intellectual exercise, through the tripartite form of gaiety, sense of fun, and sense of satire. The first may be a mere passive state of feeling, the third may involve actual syllogizing. Now when we say that music "expresses" this or that, we mean that it excites in the hearer the consciousness of this or that. That music entirely per se can excite the sense of gaiety, especially through its rhythm, is obvious. About fun which is something more than a mood, the case is more complex. In chapter IX of his "Modern Musical Composition" (see Zeit. XI, 8, October 1909) the careful Frederick Corder gives exhaustive instructions as to "Emotional Technique" under 24 heads, but as to the heads answering to fun he "leaves the student to discover for himself the means whereby they are to be expressed". The fact is that words, or gesture, or accessory noise such as the timbre of instruments, must enter here to help out music. And even then the applications are very limited and mostly conventional. "Patter" always amuses, A legitimate example of choral fun by Parry will be seen at VII, 188, Feb. 1906. As to satire, music, with any aids you will, is almost powerless. The object of satire is to excite derision. A very familiar musical phrase quoted awry may tend this way, but the process is far-fetched. Charles L. Graves recently wrote a clever short verse lampoon (see at Notizen, London) on the un-melody of modern music. It will be observed there how far it is composed of wit and satire. One of the most diverting lines is, "Expel the heavenly but no longer youthful Maid"; this is verbal wit, pure and simple. Stanford has taken Graves's "Ode to Discord" as text for a cantata. He opens with the first 5 bars of Schubert's song to Music, "Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden"; when the discord-goddess at once cries, "Hence loathèd melody". Tallying with the words, various oddities take place; such as full whole-tone scales, perverted quotations from Beethoven, Wagner and Strauss, special harmonic cacophonies, special effects on instruments, a burlesque finale on a carouse-song, etc. Graves has helped with a parody "annotated programme" of rollicking fun. The nett result is that the cantata (for people go to concerts to hear not to read) produces very little amusement, only the sense that Stanford has written vigorous fine music. The cacophonies pass for nothing in these days; and even the would-be hyper-cacophonous cadence at close only sounds like a very pronounced enforcement of the scale with flat seventh. Such is the ocean of harmony in which we are now swimming, and such is the almost unlimited power of musical context. Some of the special effects might have told better if the colours had been laid on with a broader trowel; but anything like buffoonery is contrary to Stanford's fine instincts. His extraordinary cleverness throughout the task will be understood by a few in the chamber; for the general reasons given at head as to the capacities of music in satire, it is scarcely

possible for the results to reach an audience at large. —— *Arthur Hervey's "Life's Moods"*. Hervey's career as critic, author, composer, was sketched at IV, 142, Dec. 1902. He left the "Morning Post" in July 1908, and was succeeded there by Francis E. Barrett. To works noted in 1902 must be added, "In the East" tone-poem (Cardiff 1904), overture to opera "Ione" (Philharmonic, 1907), and "Summer" tone-poem (Philharmonic, 1909). Hervey uses the orchestra well and sanely. His style has varied, and the most successfully consistent phase has been that of "In the East". He has now produced orchestral variations, "Life's Moods", 14 variations on a minor (dorian) theme, and finale. Variation-form is, of all, the most trying to the modern composer; for modern audiences, used to the continuous, no longer tolerate the wholly disjunct; while, if link-passages are given, these are almost certain to stand out as just so many weaknesses. The growth in audiences of the sense of development-continuity is enormous. Parry is the only English composer, who has quite successfully solved this form-problem, in his orchestral variations in E minor (Philharmonic, June 1897). There he divided 28 variations into 4 groups answering to sonata-movements, and welded the whole by methods of his own, chiefly on the passacaglia principle. It is one of his most splendid works. Hervey is commendably free in the lengths of his variation-items; but on the other hand is profuse with links, which show up feebly. The very square fugato near end does not fit. The stagnant bass at close does not produce real breadth, an old miscalculation of Hervey's. This piece is out of his style, and he would do well to revert to light caracterization, in which he is very good. — The "*Cinderella*" Suite by *William Henry Speer* (b. 1863), an organist of Bexhill, Sussex, is very poor commonplace, and was the weakest thing at the Festival. He has been composing for some time. This suite comes from a light opera, libretto by George Mallam. —— "*Songs of the Open Air*", for baritone, chorus and orchestra, by *James Richard Dear*, an organist of Eastbourne, were far stronger; they are after a pattern set by Stanford, but are fairly original, and certainly jocund. —— "*Britannia*" symphonic march, by *Rutland Boughton* (b. 1878) of Birmingham, was written when he was about 22, at time of Boer war, but now produced, and is crudely vigorous; Boughton had a symphonic poem at Birmingham Festival last year; his impugnations also in the press against all and sundry keep him before the public eye. —— *Ignaz Jan Paderewsky's symphony* in B minor, op. 24, written 1904—1808, produced Boston, U.S.A., in February 1909 (Fiedler), was introduced to the English provinces by Sainton with all due effect. The 3 movements last an hour, and a 4th is promised. The inordinate length lies not so much in actual time, as in diluent process, the most obsessive fault of pianist-composers. Iteration and rosalia are necessary to orchestral music, but, when not directed by sound brain-work, merely cause weariness. A succès d'estime here, due to great fame of the pianist.

Christian Sinding's Works. These (songs, symphony, orchestral rondo) were the chief distinction of the above-named Festival. Sinding, born 1856 at Kongsberg on the Logen, not very far from Christiania, was pupil at Leipzig 1874—1877 of Karl Reinecke, and there acquired as composer the admirable technique with which some anti-Mendelsohnians of today try foolishly to taunt him. He has rapidly since developed a strong Scandinavian individuality, till his music mirrors faithfully his country. His quintet

in E minor, op. 5, was introduced to England by Sapellnikoff in 1900. His symphony in D minor, op. 21, has been played often at Bournemouth, etc., since 1896. He first visited England himself in 1907, conducting at Philharmonic his violin concerto in A (Joh. Wolff), written about 7 years before. He has reached his op. 100, and his op. 99 violin-sonata, formed no. 3000, a boundary-mark of the Breitkopf and Härtel Popular Edition. —— The Symphony was brought out in New York about 1895, then in Berlin, when Otto Lessmann wrote in Allgemeine Musikalische Zeitung:—"An inexhaustible richness of ingenious thought and imagination pervades all four movements, which seem to me to resemble prowerful landscapes from the composer's native land—Norway. Strength, grandeur, firm and bold defiance, gloomy passion, melancholy home-sickness, then again a mighty struggle for freedom, and finally joy at the victory won—all these sensations seem to have influenced the composer, and to have imparted an unusually characteristic physiogonomy to his themes". The work received an ovation at Brighton. Now and then the music seemed to hang, but each time came quickly the recovery, showing that this was mere Skaldic brooding. It is in toto a superb work.——The "Rondo Infinito" in E flat, op. 42, has for motto a short but highly pregnant philosophico-fantastic Norwegian poem by Holger Drachmann, translated into German by Eugen von Enzberg, and prefixed in the two languages to the score (W. Hansen, Copenhagen). This traces in terms of hyperbole, how the living are pulled to pieces, dissected, and treated to bell, book and candle; but long after death they may be held for heroes. The "Infinito" means nothing technical, but simply the Old Old Story. "Smith minor" seems to have been deputed to make an English translation of this motto-poem as a holiday-task, for the most extraordinary version of its meaning has gone the round of the English press. The short and brisk work is Sinding in his fullest strength.

Two works produced at Philharmonic on 10 February 1910 should be noticed. *Parry's 4th symphony, in E minor.* His symphonies are I (1882), II (1883), III and IV (1889). The last was commissioned by Hans Richter for his concerts, then played by Dan Godfrey at Bournemouth in 1904; now wholly remodelled for Philharmonic. Parry has supplied his own analysis, highly subjective-philosophical. The British public at large, about the most eclectic in the world, does not, like coteries within it, draw magic circles and stand inside them; it can today grow rapturous over the gorgeous all-mastering turmoils of Richard Strauss, and tomorrow feel with Hubert Parry's more subdued but highly charged mysticism. The work stands a great credit to English art. —— *William Wallace's 6th symphonic poem "Villon".* His noteworthy career was sketched at V, 250, Feb. 1904; and his analytic-prophetic work on "The Threshold of Music" was reviewed at IX, 350, July 1908. François Villon, b. 1431, vagabond, thief, and poet of France, has been much translated into English by Dante Gabriel Rossetti and John Payne; and there is a dubious-aimed Villon Society in London. He was chief character (George Alexander) in Justin Huntly Maccarthy's recent English play of "If I were King". Present work is somewhat on the "Till Eulenspiegel" pattern,and its sections are labelled with extracts from the ballads. The music, if of no special individuality, is pleasantly fanciful, in illustrating Old Paris.

Bantock's Omar Khayyám. Parts I, II, III were at Queen's Hall produced complete for the first time on 15 February 1910, and formed for that

reason a practically new work. Bantock has herein exposed his flank, but also secured his vindication. The scheme of the work, and history of its genesis, were detailed at XI, 358, July 1908. The real name of the Persian XI century poet commonly called Omar Khayyâm (Omar the tent-maker) was Ghias-ud-dîn Abul Fath Omar Ibn Ibrahim. He lived in the middle of the Persian Sufist period, when gifted men pretended to persuade themselves, and perhaps persuaded their followers, that hedonism (to use the mildest word) was one with religion. He was quite a minor poet in the galaxy which culminated in Hafiz, but had the fortune to attract the attentions of Edward Fitzgerald (1809—1883), who dressed and trimmed him, arranged the alphabetical quatrains into some sort of sense-sequence, and turned the words into English of an exquisite finish. Bantock has run a great risk in choosing as text, matter like this, which was once the phrenzy of a cult, but is now alien to the taste of the bulk of English people. However he has done his best to minimize offence. The chief musical point is that at first (Part I) he set almost each quatrain, in reality if with disguise, separately; with a consequent weakness exactly similar to what is said above about Variations. On the other hand in Part II he has in his form grouped the quatrains more, and in Part III still more; and the result has been an immense increase of strength as the work has progressed. Secondly, his enormous industry and fecundity has led him into the miscalculation of setting all where he had much better have set part. In art the part is constantly greater then the whole. On the other hand this performance has shown the remedy. It lasted, with a brief breathing-space, nearly 4 hours; a strain which English audiences will not willingly face. But Part I takes $1^3/_4$ hours. And as this is in its essence the least continuous, and its beauties are really quite detached, it is here obviously that the shears can come in. If Bantock made up his mind to reduce Part I to a $^3/_4$ hour, retaining the most effective segments, and kept Parts II and III intact, he would produce a one-night work improved both in structure and in feasibility. If bent on Part I as it is, he could have the work in that form also for festival use, morning and evening. This question apart, those (the great majority) who sat through the work on 15 February realized its culminating qualities, and were conscious that Bantock has produced a work unique in our literature, quite sui generis in respect of musical style, and of decided genius.

Rachmaninoff's "Toteninsel" symphonic poem. Stanford at Royal College introduced this to England on 23 Feb. 1910. Composer has illustrated a picture by Arnold Böcklin, painted and repainted six times between 1880 and 1900. The picture represents an island, a gigantic mausoleum, standing in a glassy lifeless sea. A crescent-shaped haven is formed by masses of cliff-like rock, on the face of which are seen the openings of niches or vaults prepared for the reception of the dead. Tall cypresses rise from the centre of this mighty bowl of rock, brooding as it were on the stillness that no breath has ever stirred; steps lead from the water to the illimitable darkness beneath their shadows. On the water a boat approaches the haven bearing its burden, a white-robed figure with a coffin at its feet. The music produces effects precisely tallying with this scene, hitherto quite unheared here. The gloomy power is intense, and the slight break when the boat appears is an extraordinary irradiation.

Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören.

Unter Musikern und Philologen ist gegenwärtig viel die Rede von Bewegungen namentlich der Rumpfmuskulatur, die regelmäßig der Tätigkeit unserer Stimmorgane zur Seite gingen. Fast alle diese Erörterungen beziehen sich auf Dr. Ottmar Rutz's »Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme« (München, Beck, 1908). In dem Buche ist eine umfangreiche, systematisch geschlossene Lehre auf Beobachtungen erbaut, die des Verfassers Eltern und er selbst Jahrzehnte hindurch beim Singen, wie beim Gesangunterricht gesammelt haben. Das Sprechen scheint erst nachträglich einer wesentlich gleichen Betrachtung unterzogen zu sein. Hiervon unabhängig führte der Leipziger Germanist Sievers seine bekannten Untersuchungen über die Tonhöhenbewegung der Sprechstimme in verschiedenen Sprachen und Dialekten. Er beobachtete ferner individuelle Unterschiede der Sprechtongebung und zog aus deren Vergleich Folgerungen für die Text- und Stilkritik. Die so gewonnenen akustischen Typen stimmten teilweise mit den akustisch-motorischen der Rutz'schen Lehre überein. Neuerdings tritt in den Arbeiten der Sievers'schen Schule das tonliche, insbesondere das melodische Moment zurück zugunsten des motorischen, das in engem Anschluß an Rutz beschrieben wird. Von der akustischen Seite her ist der Germanist und Literarhistoriker F. Saran in Halle für die Grundgedanken der neuen Theorie eingetreten (Deutsche Verslehre, München, 1907).

Die Bedeutsamkeit der so in Fluß geratenen Fragen ist offenbar. Sie reicht über die Grenzen der Musik- und Sprachwissenschaft hinaus in die Ästhetik, ins allgemein Psychologische und Physiologische. Für diese drei Forschungsgebiete hat die genannte Bewegung etwas geradezu Alarmierendes. Scheint es doch nach manchen ihrer Äußerungen, als läge das wesentlich Charakteristische Beethoven'scher oder Bach'scher Musik oder Goethescher Dichtung in jeweils einer bestimmten Einstellung der Bauch- und Rückenmuskulatur, als wäre die richtige Wiedergabe und Auffassung tönender Kunst in erster Linie an diese festzuhaltenden, für denselben Komponisten oder Dichter immer gleichen Einstellungen gebunden; mit ihnen aber von selbst gegeben: die Stellungen und Bewegungen des spezifischen Stimmapparates (Kehle, Rachen und Mund) wären gleichgültig oder doch von sekundärer Bedeutung für die Ausdruckswirkungen der Stimme. Freilich kann der Physiologe sein erstes Staunen überwinden, indem er daran denkt, wie mannigfaltig alle Muskeln unsres Körpers nervenfunktionell miteinander verbunden sind und wie dadurch beim Sprechen und Musizieren auch andere als die unmittelbar beteiligten Organe mit erregt werden müssen. Der Psychologe wird daran erinnert, daß gerade die gefühlsstarken Erlebnisse von Empfindungskomplexen begleitet zu werden pflegen, deren Reize den inneren Organen, so auch denen der Bewegung entstammen [1]).

Aber innerhalb jener neuen, teils musikpädagogisch, teils philologisch gerichteten Bestrebungen spielt die physiologische Fragestellung vorläufig eine bescheidene Rolle. Die psychologische Betrachtungsweise scheint geradezu abgewiesen, wenn es heißt, die fraglichen akustisch-motorischen Erscheinungen

1) Unter solchen Gesichtspunkten verwende ich seit Jahren die experimentelle Messung der Sprechmelodie als »Ausdrucksmethode« (vgl. Beziehungen der exper. Psychologie zur Phonetik, Leipzig, 1907) und suche ich mir die Rutz-Sievers'sche Ergebnisse zurecht zu legen.

seien unabhängig vom seelischen Gehalte der jeweiligen Lautung; sie seien ebensogut, ja besser zu beobachten bei innerlich teilnahmlosem Vorsichhinsprechen.

In jedem Falle eröffnet sich hier eine Fülle praktisch und wissenschaftlich wichtiger Fragen. So war es freudig zu begrüßen, daß Männer wie Saran, Sievers und Wundt Herrn Dr. Rutz und seine Mutter veranlaßten, vor einem fachmännischen Publikum die Hauptpunkte ihrer Lehre darzulegen und durch Beispiele ausgiebig zu erläutern. Der sorgfältig vorbereitete Demonstrationsvortrag fand am 12. Februar im Leipziger Konservatorium statt. Eine lebhafte Diskussion schloß sich an. Nun hat die Redaktion dieser Zeitschrift mich ersucht, über den Verlauf der Sitzung zu referieren und dabei meinen in der Diskussion und früher vertretenen »Standpunkt« geltend zu machen.

Es folge zunächst der Gedankengang des Vortrages. Er enthielt in gedrängter Kürze, was dem Redner selbst das Wesentlichste ist. Dabei war er nicht weniger bestimmt, und doch an entscheidenden Punkten vorsichtiger formuliert als das oben erwähnte Buch. Herr Dr. Rutz hatte die Freundlichkeit, mir Einsicht in sein Manuskript zu gewähren, wodurch es möglich geworden ist, die theoretisch wichtigsten Wendungen genau wiederzugeben.

Josef Rutz beobachtete an sich und vielen anderen Sängern, daß einem jeden gewisse Werke, auch solche, die technisch verhältnismäßig geringe Anforderungen zu stellen schienen, besondere Schwierigkeit bereiteten. Alle auf das Stimmorgan i. e. S. verwendete Sorgfalt brachte in solchen Fällen keine voll befriedigende künstlerische Wirkung. Vielmehr war das Singen, namentlich der höheren Töne, dann ungewöhnlich anstrengend; leicht entstanden Schmerzen in der Kehlgegend, ja Heiserkeit und längere Schädigung der Stimme. Schließlich kam er zu dem Ergebnis, jedes Werk verlange einen ganz bestimmten »Klangcharakter, in dem allein es richtig klingt und wirkt«. Um diesen singend zu erzeugen, sei es notwendig dem ganzen Körper jedesmal eine bestimmte Haltung zu geben. Die Tätigkeit und Stellung der Kehle, des Rachens, der Mundhöhle genüge dazu nicht; es müßten gewisse Muskeln, in erster Linie des Unterleibes, in zweiter Linie der Brust und des Rückens zu Hilfe genommen werden. Jener eigenartige Klangcharakter sei »in der Aneinanderreihung der Töne« fest begründet; er wird auch als »besonderer Stil« des Werkes bezeichnet, der jedoch von dem »rein künstlerischen Stil« gänzlich unabhängig sei. Fortgesetzte Studien ergaben das näheren, daß die ganze Mannigfaltigkeit der zahlreichen, bisher verglichenen Vokalkompositionen sich in drei Hauptarten oder Typen jenes Klangcharakters (Beiklanges oder besonderen Stiles) scheiden ließ. Jeder der drei Typen verbindet eine charakteristische »Färbung« mit einem bestimmten »Weichheitsgrade« der Stimme. Typus I ist dunkel und zugleich weich; Typus III, im Gegensatze dazu: hell (durchsichtig, klar) und zugleich metallisch hart; Typus II hell und sehr weich.

Ein Tondichter schreibe immer nur für einen dieser Typen und könne richtig nur in ihm wiedergegeben werden. Dem I. gehöre, neben vereinzelten Deutschen (wie Händel, Haydn, Mozart, Fr. Schubert) die große Mehrzahl der italienischen Meister an; er wird daher kurz als italienischer Typus benannt. Der II. Typus kann a potiori der deutsche heißen. Der III. umfaßt vor allem die meisten französischen Tondichter, außerdem vereinzelte Deutsche, wie R. Wagner, Gluck, J. S. Bach.

Jedem dieser (akustischen) Typen entspricht nach der Lehre eine bestimmte typische Einstellung der Rumpfmuskulatur, die man vollziehen und festhalten muß, um richtig zu singen. Wer nicht schon »gewohnheitsmäßig« den italienischen Typus hat, der »kann seiner Stimme dadurch möglichst dunklen und weichen Klang verleihen, daß er neben entsprechender Tätigkeit der Kehle und des Ansatzrohres noch außerdem seinen Unterleib in ungefähr wagerechter Richtung vorwölbt und

diese Vorwölbung beibehält«. (Streng genommen muß nach der Theorie jeder, sei es unwillkürlich, sei es willkürlich die zugehörige Haltung einnehmen, soll der typische Klangeffekt zustande kommen.) In ganz entsprechender Weise gehört es zum III., hell-harten Typus, daß man »die Rumpfmuskeln nach abwärts schiebt und sich dabei streckt«; zum II., hell-weichen: daß man »unter gleichzeitigem Zurückschieben des Unterleibs den Brustkasten vorwölbt«. Immer handelt es sich um eine einmalige, dauernd beibehaltene Einstellung, nicht um fortgesetzte Bewegungen der Muskulatur.

Frau Rutz, die einen hohen Sopran besitzt und sich selbst dem III. Typus zurechnet, veranschaulichte das bisher Gesagte zunächst an gebrochenen Akkorden, danach an einem Schubert'schen Liede (Typus I), einem Stücke aus Lohengrin (T. III) und einem aus dem Freischütz (T. II), indem sie jedesmal der typisch richtigen Wiedergabe eine falsche gegenüberstellte: Schubert im Lohengrintone, Wagner im Freischütz-, Weber im Schubertton.

Innerhalb eines jeden Typus unterscheidet die Theorie noch 6 Unterarten, die alle »paarweise in Gegensätzen auftreten«. Das erste dieser Paare ist der (relativ) große, voluminöse, und der kleine Ton (Händel gegenüber Mozart); das zweite: warm und kalt (immer: verhältnismäßig! und keinesfalls im Sinne eines Werturteiles). Haydn (warm) »verlegt ... den Hauptausdruck in die tiefere Tonlage und verlangt für diese eine abgerundete Form des Stimmklanges, während die höhere Tonlage mit breiterem, sozusagen offenem Stimmklang wiederzugeben ist«. Bei Mozart, als Vertreter der relativ kalten Unterart sei es in diesen Hinsichten umgekehrt. Endlich gibt es eine dritte Gruppe von Unterarten, »die sich auf die Elemente des Lyrischen und Dramatischen, sowie auf die Bewirkung eines gesteigerten Ausdrucks beziehen«; ausgeprägter und weniger ausgeprägter Ton. Manche Werke verlangen zugleich den ausgeprägten und den dramatischen Ton, z. B. Don Juan. Allgemein werden innerhalb der Typen weitgehende Verschiedenheiten zugelassen. Ein Tondichter könne, z. Beispiel R. Wagner, auch für mehrere Unterarten eines Typus schreiben; niemals aber für mehr als einen Typus. — Auch die Unterarten wurden an Gesangsbeispielen und Gegenbeispielen vorgeführt Auch ihnen entsprechen, zu den Grundstellungen hinzutretend, begrenztere Einstellungen der Rumpfmuskulatur. Sie sind von einem Typus zum anderen teilweise verschieden. Es sei dafür auf das genannte Buch von Dr. O. Rutz verwiesen.

Eine dritte Gruppe von Beispielen sollte dartun, daß der Typus »vom Inhalt und der speziellen Stimmung des Textes vollkommen unabhängig« sei. Zwei textlich weit verschiedene Arien aus Fidelio und zwei ebensolche Stücke aus Lohengrin ermöglichten nicht nur, sondern forderten je die gleichen Unterarten des gleichen Typus.

Weitere, vermischte Beispiele dienten dem Nachweise, daß ein falscher Typus, ja schon eine falsche Unterart, die ästhetische Wirkung stark beeinträchtige, die Stimme ermüde und angreife. Das bekannte Lied: *Willst du dein Herz mir schenken*, verglichen mit einer Arie aus der Mathäuspassion, erläuterte die Anwendung der Typenlehre auf eine Urheberfrage. Wegen seiner Zugehörigkeit zum I. Typus (kalte und kleine Unterart) wurde das Lied Bach entschieden ab- und Giovannini zugeschrieben. — Mit stimm-pädagogischen und hygienischen Nutzanwendungen schloß der spannende Vortrag. —

Nach einer Pause rezitierte Dr. Rutz Verse von Goethe, Schiller, R. Wagner und anderen, zum Beweise, daß seine Lehre auch für Sprechdichtungen gelte. Selbst Prosawerke, Briefe, »überhaupt alle Wortfolgen inviduellen Gepräges« unterständen den »gleichen Regeln«. Mehreren Anwesenden schien die Sprechweise im ganzen etwas nuancenarm, ungewöhnlich weich, wohl auch nasalierend.

In der von Prof. Saran geleiteten Diskussion teilte zunächst Oberlehrer Borchers (Leipzig) mit, er habe ähnliche Muskelbewegungen wie die hier beschriebenen früher an sich beobachtet und sie mit der Atmung in Zusammenhang gebracht; weil ihm aber von autoritativer, ärztlicher Seite diese Beobachtungen als

bedeutungslos hingestellt wurden, habe er sie nicht weiter verfolgt. Der Leipziger Professor der Ohrenheilkunde und Laryngologie, Barth, erklärte, auch dem heute Dargebotenen ganz ungläubig gegenüberzustehen. Seine Hauptbedenken lassen sich dahin zusammenfassen: 1. Die von Frau Rutz zu Gehör gebrachten Klangunterschiede sind z. T. bloße Stärkeverschiedenheiten. (Hierauf erwiderte Dr. Rutz, an der Hand von Beispielen, man könne in jedem Typus laut oder leise sprechen und singen.) 2. Im übrigen handle es sich um Unterschiede der Klangfarbe. Diese sei ein [physikalisch] ganz bestimmt definierter Begriff. Bei der menschlichen Stimme werde sie im Ansatzrohr und nicht im Rumpfe erzeugt. 3. Die ganze Lehre leide an anatomischen Unmöglichkeiten. — Das bezog sich insbesondere auf die Rutz'sche Anweisung, den dramatischen Ton zu erzeugen, wonach bei zugleich warmer Unterart die Muskeln im Rücken (Taillenhöhe) von rechts und links nach der Wirbelsäule hin »zusammenzuziehen«, bei kalter Unterart, an der gleichen Stelle »auseinanderzuschieben« seien. Prof. Sievers erbot sich, das praktisch vorzuführen. In der Tat kann man sich bei ihm und anderen tastend überzeugen, daß es möglich ist, an den bezeichneten Punkten den Abstand zwischen den inneren Rändern der Muskelwülste erheblich zu vergrößern und zu verkleinern. Davon ist natürlich keine Rede, daß die geraden Rückenmuskeln in ihrer ganzen Länge seitlich verschoben würden. Nach meiner Beobachtung handelt es sich vielfach bei den Rutzschen Einstellungen nicht sowohl um räumliche Gesamtverschiebungen der Muskulatur als um deren Spannung und Entspannung. Mit dieser Einschränkung kann ich die Unterleibsmerkmale der drei Haupttypen und die der warm-kalten Unterarten meinerseits für viele Fälle bestätigen. — Der an zweiter Stelle genannte Einwand Prof. Barth's streifte, von der negativen Seite her, die Frage, die für mich den Kern der Sache bildet; sie ist allerdings allein mit den Mitteln der Physik keineswegs zu lösen: Wie sollen wir den behaupteten Zusammenhang zwischen Rumpfeinstellung und Klang der Stimme uns denken? Direkt mechanisch, als »Rumpfresonanz«, wie Rutz und viele Gesangspädagogen lehren?

Nach der lebhaften Äußerung des genannten Klinikers nahm ich zweimal das Wort zu theoretischen und methodischen Ausführungen, die sich vornehmlich mit jener Hauptfrage beschäftigten. Das Ergebnis war: es ist alles Gewicht auf indirekte, nämlich nervenphysiologische und psychologische Zusammenhänge zu legen; wie sie bisher von den Vertretern der Theorie noch kaum beachtet worden sind. Ich übergehe diese Darlegungen, um sie später, nach Schluß des Referates, zusammenfassend mitzuteilen.

Die Herren Dr. Dittrich (Privatdozent der allgemeinen Sprachwissenschaft und Philosophie in Leipzig) und Prof. Bremer (Germanist in Halle) stimmten meinen Äußerungen grundsätzlich zu. Jener brachte die Probleme in einen psychophysiologisch überzeugenden Zusammenhang mit dem in der Phonetik gebräuchlichen Begriffe der Artikulationsbasis, welcher Begriff aber auf die Rumpfmuskulatur zu erweitern sei. Prof. Bremer erblickte die nächstliegende Aufgabe darin, zu untersuchen, welche Muskeleinstellungen »das prius« seien, die des Rumpfes oder die der Kehle und des Ansatzrohres.

Der Universitätslehrer der Vortragskunst Dr. Seydel (Leipzig) bekannte sich als überzeugten Anhänger der neuen Lehre. Er schlug für die drei Typen andere Namen vor, die z. T. das Stimmungsmäßige daran bildlich bezeichnen. Der Musikpädagoge Hr. Compes de la Porte (Direktor des Riemann-Seminars in Halle) berichtete von eigenen, übereinstimmenden oder nahe verwandten Beobachtungen. Eine Dame konnte unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten beim Singen dadurch bewältigen, daß sie die Rumpfeinstellung des I. Typus sich einübte. Besondere Bedeutung komme dem Punkte C des Rutz'schen Systems zu. (Dieser, dicht über dem Nabel gelegene Punkt soll für den ausgeprägten Ton leicht eingezogen werden.) Die Technik der Kehle und insbesondere des Rachens und Mundes werde in der Rutz'schen Lehre vernachlässigt. [Dies Bedenken richtet sich meines Erachtens mit Recht gegen die ursprünglichen, literarischen Darstellungen, die mit der Einseitigkeit des Entdeckers die Rumpfhaltungen allein

in den Vordergrund rückten. Auch in dem Leipziger Vortrage erschienen sie durchaus als das »Ausschlaggebende«. Aber einmal hieß es doch, es seien »allerdings für die Erzeugung der möglichen Nuancen in der Färbung und Weichheit der Stimme Kehle und Ansatzrohr ebenfalls sehr wichtig«. Und wiederholentlich wurde, wie erwähnt, deren Tätigkeit »neben« der des Rumpfes gefordert. [Wissenschaftlich wird es sich freilich darum handeln, dieses Nebeneinander in ein System bestimmter funktioneller Abhängigkeiten umzudeuten.]

Der zuletzt genannte Redner bemängelte noch die gesangliche Ausführung der Beispiele. Sie war gewiß nicht einwandfrei. Anderseits war die Art, wie Frau Rutz das — ihrem eignen Typus entsprechende — »*Blute nur*« aus der Matthäuspassion sang, doch ungewöhnlich schön für eine Stimme von mehr als 50 Jahren und sprach keineswegs gegen die angewandte Methode. Jenem Einwande hatte Prof. Sievers in seinen einleitenden Worten vorzubeugen gesucht: es handle sich hier nicht um konzertmäßige, sondern um wissenschaftliche Vorführungen. In der Diskussion ergänzte der berühmte Sprachforscher die tatsächlichen Angaben des Vortragenden aus dem Schatze seiner seit Jahren gesammelten Erfahrungen über Sprechtypen. Uneingeschränkt bestätigte er auch für das Sprechen namentlich die drei Rutz'schen Haupttypen. Die Beobachter pflegen nach ihm in zwei Gruppen zu zerfallen: die einen erfassen ausschließlich oder besser die klangliche Seite der Sache, andere die Muskeleinstellungen. [Das wird mit den psychologischen Typen der Akustiker und Motoriker zusammenhängen.] Ihm selbst drängt sich, oft ganz unerwartet, das Bewußtsein bestimmter Rumpfhaltungen und ihres typischen Wechsels auch dann auf, wenn er schweigend liest; und wenn er Musik oder Gesprochenes bloß anhört. Zahlreiche Anwesende sagten gesprächsweise von sich dasselbe aus. [Hier würde es sich um sympathische Mitbewegungen, von Person zu Person handeln.] Verblüffend ist folgender Sievers'sche Versuch, dem ich beigewohnt habe: Ein im Beobachten und Beschreiben seiner Rumpfeinstellungen Geübter verläßt das Zimmer; jetzt wird eine komplizierte Einstellung verabredet und, nachdem die Versuchsperson wieder hereingerufen ist, spricht Sievers irgend etwas Beliebiges mit der verabredeten Einstellung: sie wird von jenem annähernd oder auch genau richtig beschrieben. [Solange beide Teilnehmer des Versuchs mit den Rutz-Sievers'schen Theorien vertraut sind, läßt sich freilich einwenden, der Urteilende schließe nur mittelbar aus der ihm als typisch bekannten Stimmgebung und etwa noch aus unanalysiert wahrgenommener Mimik und Pantomimik.] Eine im Sievers'schen Seminar gelegentlich geübte Methode, die typischen Bauchbewegungen an sich selbst zu beobachten, besteht darin, daß man den Unterleib leicht gegen eine Stuhllehne andrückt. [Wird der Stuhl dabei mit den Händen erfaßt, so scheinen mir unwillkürliche Armbewegungen als Fehlerquelle gefährlich]. Ich hatte einige experimentell-methodische Forderungen aufgestellt. Sie erkannte Prof. Sievers als grundsätzlich berechtigt an; er warnte aber namentlich die Praktiker davor, zu warten, bis die feinsten wissenschaftlichen Prüfungen abgeschlossen seien: sie sollten vielmehr die Sache »praktisch« nehmen, wie sie bisher entwickelt sei, und sie nach verschiedenen Richtungen durchprobieren.

Es sei nun der Versuch gestattet, das Wesentliche der angeregten Fragen einigen rein theoretischen Gesichtspunkten zu unterstellen und allgemeineren Zusammenhängen einzuordnen. Die meisten der hier zu entwickelnden Gedanken habe ich schon in der geschilderten Diskussion und früher, bei ähnlichen Gelegenheiten ausgesprochen.

I. Die Fragerichtung.

Der Austausch der Meinungen über die neue Lehre zeigt immer deutlicher, daß man von sehr verschiedenen Seiten, mit verschiedenen Interessen

an das fragliche Tatsachenmaterial herangehen kann. Die hauptsächlich hervortretenden Fragerichtungen müssen erst getrennt werden, wenn man sie versöhnen will. So war z. B. Prof. Barth's ablehnende Haltung offenbar durch gewichtige speziell ärztliche Erfahrungen und Werturteile bestimmt. Hundertfach hatte er Patienten zu behandeln, die gewohnheitsmäßig oder öfter noch nach irgend einer »Methode« diese oder jene Muskelgruppe fortgesetzt mißhandelt hatten. Solchen Stimmkranken war wohl zu raten, daß sie natürlich sängen, nirgends »klemmten« usw. Viele dürfen zunächst gar nicht mehr singen. Wer sich an Wagner krank gesungen hat, täte vielleicht gut, sich für eine Weile den Rutz'schen Typus I anzugewöhnen, gleichviel wie es klingt ... Der therapeutische und sogar der hygienische Gesichtspunkt fällt nicht zusammen mit dem physiologischen, noch weniger mit dem psychologisch-ästhetischen. Aber die Stimmärzte werden soviel zum mindesten der neuen Lehre lassen müssen, daß sie die krampfhaft bloß auf bestimmte Artikulationsorgane gerichtete Aufmerksamkeit vieler Sänger natürlicher verteilt, daß sie ferner grundsätzlich mit dem schlimmen stimmpädagogischen Vorurteile bricht, als wäre eine einzige Körpereinstellung unter allen Umständen richtig, und als gäbe es einen einzigen absolut »schönen Ton«.

Stimmpädagogik war und ist sichtlich das von Rutz selbst und den Seinigen verfolgte Hauptziel. Unter den verwirrend mannigfaltigen Bestrebungen, die auf das gleiche Ziel gerichtet sind, verdienen die Rutz'schen gewiß besondere Beachtung. Sie suchen ernstlich die nötige Fühlung mit der Wissenschaft und finden sie in steigendem Maße. Aber, gesetzt auch, daß Rutz als Stimmlehrer überall das Beste bringe: praktische Stimmpädagogik ist nicht dasselbe wie erklärende, Ursachen und Gesetze suchende Wissenschaft. Es kann z. B. zweckmäßig sein, jeden Schubertsänger anzuweisen, daß er bestimmte Punkte seines Körpers (A, B, C, Z genannt) in bestimmter Weise einstelle und diese Einstellung beibehalte. Bei dem so Erzogenen werden dann regelmäßig gewisse Muskeln erschlaffen, andere sich spannen. Niemals wird er, auch nur für Minuten, seine Gesamteinstellung während des Singens wirklich unverändert halten. Aber jene Anweisung und Erziehung kann bewirken, daß er eine gewisse Änderungsbreite nicht überschreitet, die innezuhalten für den gegebenen Zweck dienlich oder notwendig ist. Von vielem, was da wirklich geschieht, mag der Schüler und selbst der Lehrer sich ein recht falsches Bild machen. Das ist praktisch in hohem Maße gleichgültig. Sie brauchen beide über das Gesagte nicht hinauszufragen, solange der Erfolg, d. h. der erzielte Gesang gut ist. Da richten gelehrte Kenntnisse oft nur Verwirrung an. Pflegt man doch auch beim Schwimmunterricht oder fürs Turnen, Tanzen, Schlittschuhlaufen keine Vorträge über Anatomie und Physiologie zu halten. Den »Angriffspunkt« zu finden, von dem aus die für einen bestimmten Gesamterfolg beste Körpereinstellung sicher erreicht werden kann, bleibt eine überwiegend technische Aufgabe; sie führt allerdings — das betonte Dr. Dittrich in der Diskussion — den wissenschaftlich Denkenden zu theoretischen Fragen, die ebenso verwickelt als wichtig sind.

Eine weitere, ganz andere Fragerichtung ist die philologisch-kritische. Sievers entscheidet nach Rutz' und nahe verwandten Methoden über Echtheit, Alter, geographische Herkunft eines literarischen Dokumentes. Jeder Erfolg dieses Verfahrens spricht ohne Zweifel für eine darüber hinausgehende Fruchtbarkeit der Grundgedanken. Aber auch da werden die Erfolge bis

auf weiteres mehr einem intuitiven Takte verdankt als der Erkenntnis ursächlicher Zusammenhänge. Die Urteilsmaßstäbe solcher Kritik, die im Grunde eine historische ist, sind nicht dieselben wie die eines gesetzliche Notwendigkeit suchenden Verfahrens. So kann ein Kunsthistoriker die Echtheit und Urheberschaft eines Bildes daraus ableiten, daß der Künstler dort, wie in andere seiner Bilder — man weiß nicht warum — einen bestimmten Teppich hineingemalt hat; dergleichen pflegt mit dem künstlerischen Schaffen locker genug verbunden zu sein: es kann doch in der angegebenen Richtung das Urteil sicherer leiten als zusammenhangsvollere, mehr innerliche Merkmale.

Ein Punkt, worin die Hallischen und Leipziger Philologen mit Rutz einig sind, liegt etwa auf der Grenze der historischen Kritik nach der Ästhetik und systematischen Kunstwissenschaft hin. Das ist die »merkwürdige« Entdeckung, daß es im ganzen nur 3 Typen zu je 6 Unterarten gebe, daß jede sinnvolle lautliche Äußerung und namentlich jede künstlerische sich in einem dieser 18 Fächer unterbringen lasse; daß ferner jeder Komponist und Dichter in allen ihren Werken auf einen der drei Grundtypen beschränkt sei: Goethe, Mozart sollen sogar die relativ kalte Unterart ihres (italienischen) Typus niemals überschreiten usw. In dieser weitreichenden Frage bietet das O. Rutz'sche Buch einige Erklärungsversuche. Sie gehen psychologisch auf die altehrwürdige Temperamentenlehre zurück; anatomisch-physiologisch werden Verschiedenheiten des groben Körperbaues herangezogen; auch fehlt es nicht an Vermutungen zur Rassenbiologie. Sollte die weitere Forschung das rein Tatsächliche bestätigen, so würde natürlich auch die Kunstwissenschaft sich damit abzufinden haben. Sie würde wohl die scheinbare Einförmigkeit der Künstlertypen mit der Tatsache verknüpfen, daß gerade die großen Künstler, von weitest gespannter Individualität, je ihre ausgeprägte, immer wiederkehrende »Handschrift« haben. Andrerseits wird sie auch in dieser Hinsicht die gewaltige Entwicklung nicht aus dem Auge lassen, die ein Goethe oder Beethoven durchgemacht haben. Bekanntlich hat Sievers für den Goethe des Urfaust erheblich andere Sprechformen gefunden als für den Goethe etwa der klassischen Walpurgisnacht.

Die bisher betrachteten Fragerichtungen haben das Gemeinsame, daß sie nicht gezwungen sind, die hochzusammengesetzten Tatbestände, um die es sich handelt, in ihre letzten Teile zu zerlegen und deren Zusammenhänge aufzusuchen. Verfolgt man aber jene Richtungen über ihre nächsten »praktischen« Ziele hinaus, so führen sie offenbar alle dahin, daß nach elementaren Zusammenhängen von allgemeiner, gesetzlicher Notwendigkeit gefragt wird. Damit eröffnet sich ein einheitliches Arbeitsfeld: das der reinen Theorie. Hier müssen die pädagogischen und ärztlichen, die historisch-kritischen und die ästhetischen Probleme zurücktreten. Ganze Künstlerpersönlichkeiten oder Stilarten wissenschaftlich zu begreifen, darauf können wir nicht unmittelbar losgehen. Die Fragen, die jetzt zu stellen sind, gehören den grundlegenden allgemeinen Gesetzeswissenschaften an; das sind in unserm Falle — es bedarf keiner langen Beweisführung mehr — die Physik, die Physiologie und die empirische, vornehmlich die experimentelle Psychologie. Die psychologische Betrachtung setzt eine physiologische, und beide setzen Physikalisches voraus. Überall aber ist es zuerst geboten, die Tatsachen herauszulösen aus den Theorien, den Hypothesen, den subjektiven Meinungen.

(Der Schluß folgt im nächsten Hefte.)

Leipzig. **Felix Krueger.**

The Channel-Passage and Music.

The rolling, but still much more the pitching, of a boat sets up a rocking motion round the spinal nerve-centres, which in turn causes a cachexy, the most intolerable in its severe form known to man. There are few pains so mild in their results, yet none which while they last more defy the will to control. The poor man, says Horace, "conducto navigio aeque Nauseat ac locuples quem ducit priva triremis". Latin races whose nerve-centres are the most easily shaken suffer most from sea-sickness, Teutonic races more phlegmatic less so, Scandinavian and Anglo-Saxon races with their seafaring progeniture least so. But of all classes in each race the musician, whose nerves are excited from childhood to the grave, falls the quickest victim.

These facts are not so homely, but that they have had a substantial influence on English musical history. Before the traditional terrors of the Mare Britannicum, unnumbered foreign musicians have quailed and shrunk back. Some others who have once crossed have declined the second trial of return. The insular nature of English music, down to the end of the Georges (1830), is no doubt hereby largely accounted for. The few foreigners who came and settled before that were mostly second-rate instrumentalists in search of a living, and made no impression on the native art. The business of getting over Italian opera-troupes, always nauseabund, on a return contract, was essayed by Handel and other XVIII century impresarios, but was not an accepted practice till the eighteen-forties. The record of eminent composers who had faced the channel passage was minute. Handel, sturdy Saxon soul, came in 1710, and went again to the continent in 1711, 1715, 1733, and 1737; besides going to Ireland in 1741. Mozart was brought here as an eight-year-old child in 1764, and had contemplated a visit a few years before his death. Haydn came to London 1791 and 1794, each time for an 18-month stay. Spohr (XI, 151, Feb. 1910), came over in 1820 for a 4-month stay. But these are exceptions proving the rule. Then the converse case is true, that the English, though not so afraid of sea-sickness, are naturally stay-at-home; and, until there were great facilities, made no effort to be other than island-bound. It is a platitude to say that this vastly limited their thoughts and tastes.

Putting aside the influence exercised by the rapid development of music-printing, it was *steam-navigation* which effected the material change. The old method of crossing the channel was almost invariably by topsail-schooner sailing-packet (i. e. the ship which carried the "packet" of letters for the Governments), on the shortest sea-route, between Dover and Calais. But here, to the fears of sea-sickness was added uncertainty. Passengers must wait at Dover or Calais till the ship-captain thought fit to sail, and the passage might take any time from 3 to 24 hours. Steam revolutionized this; for even the earliest steamships made their 7 knots, and they put to sea punctually in most weathers. Both the steam-engine (invented by James Watt), and steam-navigation (first made practically possible by William Symington, Robert Fulton, and Henry Bell), originated of course in Great Britain. James Watt (1736—1819) did not himself reach the idea of locomotion or navigation, but William Symington (1763—1831) put a canal double-boat centre-wheel paddle-steamer, with an engine of some kind, on the Forth and Clyde canal, cutting across southern Scotland, in 1790. His

1801 patent of the piston-rod guided by rollers in a straight path attached to a crank on the paddle-axle, was the beginning of steam-navigation. In March 1802, with such an engine, his "Charlotte Dundas" single-boat stern-wheel steamer, called after the daughter of Lord Dundas of Kerse, tugged two barges of 70 tons each, the "Active" and "Euphemia", $19^1/_2$ miles along the canal in 6 hours, or $3^1/_4$ miles an hour against a head-wind. The engine-type remains to this day. Symington's actual engine then used is in the South Kensington Museum. The Irish-American Robert Fulton (1765—1815) studied the English system, carried out developments on the Seine in 1803, and on the Hudson in 1807, and took the industry to America. In 1811 Henry Bell (1767—1830) built the "Comet", 25 tons, 3-horse power, as an open-river passenger-boat going Glasgow to Greenock down the Clyde, 22 miles, three times a week, and making 7 miles an hour; fares were 4/. and 3/., first and second; return tickets were not invented in those days. In 1815 the first Thames steamer appeared, brought from Glasgow. In 1817 James Watt's son, another James Watt (1769—1848) built the "Caledonia" steamer, 102 tons, and took her down the Thames, across to Rotterdam, and up the Rhine as far as Coblenz. In 1817 the "Hibernia" and "Britannia" began the Holyhead and Dublin service across the Irish channel. In 1818 the "Rising Sun", and in 1819 the "Savannah", crossed the Atlantic with auxiliary steam. In 1820, David Napier's "Rob Roy", 30-horse power, 90 tons, was brought from Glasgow and put on between Dover and Calais, the beginning of the channel-service. By 1826 had been built in Great Britain 72 steamships. All these were paddles. In 1838 the screw was invented, superseding the paddle for ocean voyage. But the paddle, giving less vibration and less rolling, persists to this day for short-distance service. The changes brought about to date have been those of large and steady ships, powerful engines making the passage between the two countries from still water to still water only 60—70 minutes, and certainty of service. With these the channel passage has become a ferry-incident only a little uncomfortable, and most voyagers ought now to be able to say with Cicero to Atticus, "navigavimus sine timore et nausea".

While the general fact that the change has immensely increased the intercourse between English and foreign musicians is obvious, yet details as to the period of transition are not so easily to hand. The voyage over, the infandus dolor has not been renewed. Historians mostly skip the subject. Here are some items. In April 1764 the Mozart family crossed from Calais to Dover in a private sailing-boat, and had a good passage, but all were sea-sick. In August 1765, they went back via the Hague. Haydn in 1791 sailed from Calais to Dover in 9 hours. In 1794 he sailed to London viâ the Rhine, Rotterdam, and the Thames; then back in 1795 viâ the Thames and Hamburg, 482 miles, a trying voyage. In 1802 Sir George Smart (Samm. X, 296, January 1909) went by coach from London to Dover, 80 miles, in 15 hours, and sailed from Dover to Calais, 22 miles, in 5 hours; he was very unwell, his father and his brother Henry the violinist doing better. On the journey home he sailed from Dieppe to Brighton in the "Lark" packet-vessel, Captain Hill; 74 miles, and more than 24 hours out; Smart did not break his fast throughout the voyage. In 1820 Spohr ran before a breeze, Calais to Dover, in 3 hours. Before Smart's second crossing to the continent (1825), the change had come. He *steamed* from London

down the Thames and across to Ostend, 136 miles, in 22 hours. He was then with Charles Kemble the actor-manager of Covent Garden. "The first thing Kemble did was to secure two berths, one of which was of use to me, but he did not use his". Smart says that there were in the saloon-cabin more than 50 passengers, at £ 2 a piece. His return-journey 4 months later was from Calais to Dover, on the "Spitfire" steamer, Captain Hamilton, 3 hours. Weber in March 1826 came over by Calais-Dover steam-packet, and Smart told him to expect a "two-hour" passage. In 1829 was Mendelssohn's first visit to England; he imprudently took a long route, coming by steamboat "Attwood" (named after the Trinity College, Cambridge, mathematician), from Hamburg to London, nearly 3 days out, for the engines broke down, and he "lay insensible" for 2 days of the 3. He returned by Dover and Calais. In his subsequent 9 visits to England (1832, 1833 twice, 1837, 1840, 1841, 1844, 1846, and 1847) he used the Calais-Dover, or Boulogne-Dover, or Rotterdam-Margate routes. He must have had much determination, for he was invariably sea-sick. By this time the steam-passage was a matter of course. But in 1839 there had been Wagner's memorable $3^1/_2$-week voyage by sailing-vesssel from Pillau on the Baltic, round Denmark to London. This last place he used only as a stage viâ Boulogne to Paris. His votive tablet to πελαγία was the "Flying Dutchman".

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Février.

Pour sauver la salle du Conservatoire.

La démolition de la salle de Concerts du Conservatoire étant aujourd'hui décidée, la Société des Amis de la Musique et les membres du bureau de la S.I.M., (Section de Paris) ont pris l'initiative d'un mouvement de protestation, en faveur de cette admirable salle. Voir, à ce sujet, les lettres de MM. Saint Saëns, Massenet, Bourgault-Ducoudray, Hahn, Debussy, d'Indy, Paladilhe, Dubois, Messager.

Les origines du style classique, par **Romain Rolland.**

Dans cette leçon, prononcée à l'ouverture du Cours d'histoire Musicale à la Faculté des Lettres de, Paris, novembre 1909, M. Rolland esquisse à grands traits l'état de la musique allemande au milieu du XVIIIe siècle, fait prévoir son évolution vers la forme classique, et signale les influences nationales ou étrangères qui devaient coopérer à sa transformation.

Souvenirs inédits de **Ferdinand Hérold.**

Les fragments empruntés ici au *Journal* de F. Hérold ont trait à son séjour à Vienne en 1815.

Les Music Hall, par **Clarisse.**

Opinions de Pawlowski, Curnonsky, Prudhon, Colette Willy.

Illustrations: deux silhouettes de **Bruckner, Don Perosi,** croquis de **Bella.**

L'Actualité.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Ghrt. Prof. Dr. H. Kretzschmar in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste in Berlin (zur Feier des kaiserlichen Geburtsags): Über Volkstümlichkeit in der Musik.

Prof. Wilh. Wolf an der Humboldt-Akademie: Umriß der Musikgeschichte; Musikästhetik, unter Zugrundelegung seines Buches »Musikästhetik in kurzer u. gemeinschaftlicher Darstellung«; die Tonmeister der vorjährigen Jahrhundertfeiern, Haydn u. Mendelssohn, je 10 Stunden; Beethoven's neunte Sinfonie und Große Messe, 5 St.

Eisleben. Dr. H. Stephani von Ostern 1908—10 ein zweijähriger Kursus für Damen, wöchentl. 2 Stunden: Allgemeine Geschichte der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart.

Halle a. S. Prof. Dr. H. Abert im Musiklehrerinnenverband 15 Vorträge über »Mozart«.

Hamburg. Prof. Emil Krause in der Musikgruppe Hamburg: Ein Blick auf die Bachliteratur u. Bachforschung.

Notizen.

Ottokar Hostinsky †. Am 19. Januar verschied in Prag an den Folgen eines Schlaganfalles Hofrat Professor Dr. Ottokar Hostinsky (geb. 2. Januar 1847), der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Prager tschechischen Universität. Sein Name ist auf das engste mit dem Kampf um die Anerkennung der Musik Smetana's und Zdenko Fibich's verknüpft. Für deren Kunst hat er schon in jungen Jahren zur Feder gegriffen, in ihren Dienst hat er Zeit seines Lebens sein großes Können und sein impulsives Temperament gestellt. Als die Tschechen die nationale Kunst Friedrich Smetana's nur unter dem engen Gesichtswinkel der Wagnernachtreterei betrachteten, fiel dem sachkundigen Hostinsky in erster Linie die Rolle des Anwalts der jungen aufblühenden autochthonen Musik zu. Er hat die ihm zugefallenene Rolle glänzend gelöst, und wenn heute Smetana mit Recht als der Vater der tschechischen Musik gepriesen und anerkannt wird, so ist diese Erkenntnis unleugbar auf die publizistische Tätigkeit Hostinsky's zurückzuführen. Das umfangreiche, in tschechischer Sprache geschriebene Buch über »Smetana und sein Kampf um die moderne tschechische Musik« ist ein sprechender Beweis für die eminente Arbeit, die damals zu leisten war und die heute, wo Smetana's Anerkennung keinem Zweifel mehr begegnet, kaum mehr recht gewürdigt werden kann. Zdenko Fibich's Kunst ist trotz Hostinsky's eifrigster Pionnierarbeit, der das aufschlußreiche Buch »Erinnerungen an Zdenko Fibich« zu danken ist, über die Grenzen Prags kaum hinausgedrungen, und auch hier zeigt die Wellenlinie ihrer Beliebtheit mehr Täler als Berge. Erst in der letzten Zeit hat Hostinsky die Rehabilitierung von Fibich's tragischer Oper »Die Braut von Messina« erlebt, was ihn um so mehr freuen mußte, da er selbst als deren Librettist mit dem Werke aufs innigste verwachsen ist. Eine Reihe von Biographien aus der Feder Hostinsky's verfolgen populärwissenschaftliche Zwecke wie die Lebensbeschreibungen Gluck's, Richard Wagner's und Berlioz'. In das Gebiet der Musikhistorie gehören seine Abhandlungen über die »Musik in Böhmen«, geschrieben für das Kronprinzenwerk »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«, »Die Musik der Griechen«, »Die Anfänge der Tonkunst« und über Blahoslav und Josquin. Seine letzte Arbeit war ein Referat über das tschechische Volkslied in Böhmen, das in den Abhandlungen des letzten Musikhistorikerkongresses abgedruckt ist. Als Ästhetiker stand Hostinsky auf dem Boden der Herbart'schen Lehre, zu der er in den deutsch geschriebenen Werken »Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik«, »Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's für eine allgemeine Ästhetik« und »Herbart's Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert« Stellung genommen hat. Reich an Ertrag ist das Lebenswerk des Verstorbenen gewesen; daß es über Böhmen hinaus nicht so tief wirkte als man nach seinem geistigen Gehalt erwarten könnte, liegt zum großen Teile daran, daß es in einer Sprache abgefaßt ist, die räumlich sehr beschränkt ist. E. Rychnovsky.

Mathis Lussy †. Am 21. Januar d. J. starb zu Montreux der durch seinen Versuch, eine rationelle Theorie des musikalischen Vortrags zu begründen, weiteren Kreisen bekannt gewordene schweizerische Musikschriftsteller Mathis Lussy. Besonders hat das warme Eintreten Hans von Bülow's für Lussy's *Traité de l'expression musicale* (1873, 7. Aufl. 1897, deutsch von Felix Vogt 1886) und seine stärkere Betonung der Auftaktsbildungen in der Musik (die er in *Le rythme musical* 1883 u. ö. und *L'anacrouse dans la musique moderne* 1903 systematischer zu begründen unternahm), dessen Ideen vielen Beifall verschafft. Zwar haben eingehendere Analysen seiner Schriften den Mangel einheitlicher Gestaltung und Konsequenz erwiesen und die Wiederentdeckung J. J. de Monsigny's hat ergeben, daß gewisse frappante Schlagwörter Lussy's wie »*mesure à choral*«, »*cadence feminine*« usw. von diesem ein halbes Jahrhundert vorher geprägt worden sind. Dennoch bleibt aber, da Monsigny Fiasko gemacht hatte und längst vergessen war, Lussy das Verdienst, als einer der ersten der immer mehr um sich greifenden volltaktigen Lehrweise entgegengetreten zu sein und mit Bülow und Rudolf Westphal die Phrasierungsbewegung in Fluß gebracht zu haben. Lussy war am 8. April 1828 in Stans i. d. Schweiz geboren, lebte aber von 1847—1902 als geschätzter Klavierlehrer in Paris, von wo er sich seitdem nach Montreux zurückzog. Seine Beisetzung erfolgte in Stans. H. R.

Bonn. Eine Sinfonie für Streichorchester (und Cembalo) von G. B. Pergolesi aus dem Notenschatz Dr. E. Prieger's fand bei ihrer Aufführung in den Bonner Orchesterkonzerten (Kapellmeister Sauer) warme Aufnahme. Dr. Prieger besitzt noch weitere 5 Sinfonien des Meisters.

Dresden. Die reichhaltigen, vornehmlich älterer Tonkunst gewidmeten Programme der Vesper in der Kreuzkirche (Leitung: Kantor O. Richter, Kgl. Musikdirektor) veranlassen, von ihnen einmal in Kürze Notiz zu nehmen. Da kann einmal das Programm verzeichnet werden, das zur Nachfeier des Geburtstags Luther's aufgestellt wurde. Zwei Orgelchoräle aus Scheidt's *Tabulatura nova*, eine Choralmotette, Motette und ein Psalm von Johann Walther, und die fünfstimmige Paduana für Blasinstrumente von J. H. Schein. In anderen Vespern treffen wir u. a. Werke von G. Böhm, H. Neusiedler, M. Apelles v. Löwenstern († 1648), Hammerschmidt, L. Schröter. Sehr erfreulich ist die starke Pflege von H. Schütz, von dem während etwa eines halben Jahres eine große Reihe Werke zur Aufführung gelangte, darunter Dialoge wie »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« und »Pharisäer und Zöllner«. Bemerkenswert ist auch die Aufführung des Graunschen *Te deum* in *D* dur, das eine bedeutende Wirkung hinterlassen haben soll und sich im *Sanctus* zu fast imposanter Größe erhebe.

Halle a. S. Der Lauchstedter Theaterverein beabsichtigt in diesem Jahre eine Aufführung älterer Opern, und zwar der »*Serva Padrona*« von Pergolesi, des »*Betrogenen Kadi*« von Gluck und des »*Abu Hassan*« von Weber. Die Aufführung der *Serva padrona* dürfte insofern ein erhöhtes Interesse beanspruchen, als ihr nicht die italienisch-französische Bearbeitung von 1752, die gewöhnlich bei den modernen Aufführungen benutzt wird, zugrunde liegt, sondern die italienische Originalgestalt von 1733 mit Seccorezitativen und einfacher Streicherbesetzung nebst Cembalo. Die Bearbeitung des Intermezzos, sowie eine vollständig neue Übersetzung des italienischen Textes stammt von Prof. Dr. Hermann Abert (Halle a. S.). Die Direktion der drei Opern liegt in den Händen des 1. Kapellmeisters am Hallischen Stadttheater, Herrn Eduard Möricke. Für die Hauptpartien sind Frau Beling-Schäfer vom Mannheimer und Herr Jul. Putlitz vom Dresdener Hoftheater gewonnen worden. Die Aufführungen finden am 29. und 31. Mai und am 1. Juni statt.

Jena. Hier führte Prof. F. Stein das kleine Singspiel »Der Jenaische Wein- und Bierrufer« von Joh. Nicol. Bach, das für das Jenaer *Collegium musicum* geschrieben war, auf. Näheres findet man darüber im ersten Band von Spitta's Bachbiographie, einen lesenswerten Artikel hat F. Stein im Jenaischen Volksblatt Nr. 36 veröffentlicht. Die Aufnahme des humoristischen, harmlosen Werkchens war eine sehr fröhliche; der Refrain eines Liedes: »In Jena geht es wunderlich« wurde von

den Zuhörern mitgesungen. Bemerkt sei noch, daß Stein die Veröffentlichung der Messe von J. N. Bach, dem einzigen Werk, das sich außer dem »Bierrufer« erhalten habe, in Aussicht stellt.

London. Text of the "*Ode to Discord*" quoted in "New Works in England", a satire on contemporary tendencies, in form of a parody on Milton's "L'Allegro" (1645), is here given in illustration. Tennyson's "Ode to Memory" was a serious imitation. Charles L. Graves (b. 1856) has been Assistant Editor of "Spectator" since 1899, and prominent member of "Punch" staff since 1902; equally at home in cothurnus or sock. Author in 1904 of "Life of Sir George Grove" (1820—1900):—

"Hence, loathèd Melody, whose name recalls The mellow fluting of the nightingale In some sequestered vale, The murmur of the stream Heard in a dream, Or drowsy plash of distant waterfalls.

But thou, divine Cacophony, assume Thy rigthful overlordship in her room, And with Percussion's stimulating aid Expel the heavenly but no longer youthful Maid. Bestir ye, Minions of the Goddess new, And pay her homage due.

First let the gong's reverberating clang With clash of shivering metal Inaugurate the reign of Sturm und Drang. Let drums (bass, side und kettle) Add to the general welter, and conspire To set our senses furiously on fire.

Noise, yet more noise, I say. Ye trumpets, blare In unrelated keys And rend the affrighted air. Nor let the shrieking piccolo refrain To pierce the midmost marrow of the brain. Bleat, cornets, bleat; and let the loud trombone Outbay the bloodhound's awe-inspiring tone. Last, with stentorian roar, To consummate our musical Majuba, Let the profound bass tuba Emit one long and Brobdingnagian snore.

Ye demons of unrest, your efforts spare; The ancient fane, that stood four square For thrice an hundred years, Crashes about our ears. No more shall Music's votaries endure The stream of sound that flows Monotonously pure From a crystalline source to an insipid close. No more shall they rehearse, In heaven-tuned lays, The solemn praise Of those harmonious sisters, Voice and Verse.

Beethoven is sped, His works are dead, Or merely minister to our post-prandial slumbers. Wagner has reached the limbo of back numbers. But we, blithe Anarchs of a hustling era, With rapture unalloyed Pursue amain the strenuous Chimaera That boometh in the void. We, scorning beauty as a snare insidious, Salute the abnormal and acclaim the hideous. With pious ululations ushering in The unassailed dominion of unbridled din".

On 24 Jan. 1910 was given memorial orchestral concert to *August Johannes Jaeger* (1860—1909), once of Düsseldorf, thereafter a superior employé at Novello's, and active in musical literature. Works by Brahms, Walford Davies, Elgar, Parry, Coleridge Taylor, Wagner. Conductor, Hans Richter. —— On 18 Feb. 1910 Stanford, with Royal College company gave *Gluck's "Iphigenia in Aulis"* at His Majesty's Theatre. For full particulars of opera see IX, 387, July 1908, noticing Guildhall School performance of same in June 1908. —— On 19 Feb. 1910 was given first time in England, at Covent Garden, *Strauss's "Elektra"*, in German. Elektra, Edyth Walker; Clytaemnestra, Mildenburg; Orestes, Weidemann; conductor, Thomas Beecham. The King and Queen were present, and the enthusiasm exceeded any on record. House sold out for at least 6 nights. Strauss comes later on to conduct. Full account next Journal, when dealing with whole Beecham season. —— In room of Ebenezer Prout deceased (XI, 108, Jan. 1910) has been elected as *Professor of Music to Dublin University* our member Percy Carter Buck (XI, 90, 93, Dec. 1909). The 8 Professorships in this country are Oxford (Parratt), Cambridge (Stanford), Dublin (Buck), Edinburgh (Niecks), Durham (Jos. Bridge), London (F. Bridge), Birmingham (Bantock), Gresham College (F. Bridge). No others can use the title.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Böser, P. Fidelis. Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals. Zum Gebrauch bei Instruktionskursen und zum Selbstunterricht. Düsseldorf, L. Schwann, 1910. 8°, 32 S. ℳ —.40.

Hase, Herm. v., Jos. Haydn und Breitkopf & Härtel. 64 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 2,50.

In der Ankündigung dieser Schrift (Mitteilungen von B. & H. Nr. 95, Jan. 1909, S. 3867) heißt es: »Den Vater H. im Verkehr mit Br. & H. zu schildern, war eine dankbare Aufgabe, der sich mit Freuden der jüngste unsrer Chefs unterzog. War die Arbeit auch zuerst mehr intim gedacht, so glaubten wir doch, daß sie auch weitere Kreise interessieren würde«. Diese Erwartung hat sich in vollem Maße erfüllt; zunächst bietet die Schrift Fesselndes dem noch immer recht weiten Kreise der H.-Verehrer, durch Beiträge zur Charakterkenntnis des verständigen und liebenswürdigen alten Meisters (seit Ende 1786), besonders bei Schilderung des musterhaften Verhältnisses zwischen Komponist und Verleger, wozu Griesinger viel beitrug, der treffliche Vermittler des Verkehrs. Ferner hat sie allerhand kulturhistorisches Interesse, und endlich gewährt sie dem Spezialforscher Gelegenheit zur Erweiterung unsrer Kenntnis bei Spätwerken H.'s. Hierbei ist freilich mehreres noch klarzustellen; Verf., der ja nicht H.-Spezialist sein will, hätte gut daran getan, einen solchen bei einigen Punkten schon jetzt zu befragen (siehe z. B. S. 7 bei den »*12 petites pièces pour le clavecin*«). Bei einer Arbeit: Haydniana, kleine Beiträge zur H.-Forschung, werde ich solche Fragen erörtern.

Bekanntlich haben wir für H.'s Leben und Werke nach 1790 noch immer keine eingehende wissenschaftliche Bearbeitung; der Schlußband zu Pohl's zwei Bänden von 1872 und 82, dessen Erscheinen in Mandyczewski's Bearbeitung zum Jubiläum 1909 vom Verlag noch 1907 fest zugesagt wurde (Mittlgn. von Br. & H. Nr. 90, 3630 und Nr. 91, 3698) bleibt hartnäckig aus. Hase stellt das nur fest (S. 60), ohne nähere Angabe, die gerade hier doch angebracht war. Auch G. Adler besprach den Fall und bemerkte dabei unverblümt: »Wir erwarten von dem Erben Pohl's die endliche Einlösung der Zusage« (im Referat über Hase's Schrift: Neue freie Presse, 10. Jan. 1909, Beiblatt).

Hier beabsichtige ich kein genaues Referat des Inhalts, da die leicht erhältlichen Mitteilungen einen Auszug von 2 S. bringen (wohl vom Verf.), sondern behandle nur die großen Sachen, welche die Firma von H. druckte. Nachdem sie seit spätestens 1763 den Verkauf im Handel befindlicher gedruckter und geschriebener Werke H.'s lebhaft betrieben, druckte sie erst seit Sept. 1789 einzelne von ihm erworbene neue Sachen. Ende 1786 hatte Christoph Gottlob Breitkopf zu Wien Gelegenheit, H. »mehrmals persönlich seine Verehrung zu bezeugen«: Br. fand in ihm »einen freundschaftlichen und gefälligen Mann«. 1799 wurde über den großen Plan der »*Œuvres complettes*« verhandelt, wovon zwischen Anfang 1800 und Ende 1806 zwölf starke Hefte erschienen. Geplant wurden schon damals die sämtlichen Werke, »und vorerst seine Klavier-Kompositionen«; diese erschienen wirklich, nebst allem, wobei das Klavier mittätig. Bei den fast sämtlichen Solo-Klavierwerken fehlten freilich 5 frühe Sonaten, von H. aber wohl absichtlich ausgelassen, als mäßig an Gehalt, weil für Anfangsschüler geschrieben; ferner fehlten die Ecksätze der für Mrs. Bartolozzi in England komponierten *C*-Sonate, wovon die Œuvr. cpl. bloß das *F*-Adagio enthielten. Weiter brachte die Sammlung die 5 echten Sonaten für Klavier und Violine (diese meist nicht obligat) und die bis jetzt bekannten 31 Klaviertrios (»*Sonates pour Piano avec Violon et Vcelle.*«). Dann von Gesangsmusik fast alle ein- und mehrstimmigen Gesänge mit Klavier; hiervon waren neue Werke: 2 Duette und die 13 drei- und vierstimmigen Stücke, Ende 1801 fertig. Der alte Meister, zuerst stark mit den »Jahreszeiten« beschäftigt, dann durch diese letzte große Arbeit dauernd erschöpft, konnte freilich bei diesem Sammelwerk nur die Auswahl der Stücke überwachen, damit nicht »irgend etwas . . . aufgenommen werde, was nicht H. selbst noch jetzt für sein würdig und echt erkennete« (Ankündigung, Mai 1799); aber schon das war von Wert, angesichts der damals bräuchlichen Unterschiebung fremder Werke unter berühmte Namen. Bedauerlich bleibt freilich, besonders für die Klavierwerke, daß H. jetzt nicht wenigstens die Stärkezeichen ergänzte; denn selbst Stücke aus seiner Mittelzeit enthalten viel weniger solcher Zeichen als gleichzeitige Klaviermusik Em. Bach's, Mozart's und auch solche von H. selbst. Später heißt es, bei Gelegenheit des Plans der Herausgabe von Sinfonien 1802 (S. 38): »Br. & H. hatten gewünscht, daß H. bei der Durchsicht älterer Kompositionen hin und wieder etwas verbessern möchte«. Griesinger erwiderte darauf: »H. sagte dazu weder ja noch nein, es ließ sich aber leicht merken, daß er diese Arbeit zu den odiosis rechnete«.

Von der Partitur der Schöpfung

erhielt die Firma erst nachträglich den Verlag, Aug. 1803; Die Jahreszeiten dagegen wurden gleich erworben, 21. Juli 1801 für 4500 fl.; H. war mit dem Druck der Partitur ausnehmend zufrieden. — März 1802 wurden angekündigt die Partituren von H.'s »vorzüglichster Kirchenmusik . . ., die er der Nachwelt zu übergeben wünscht«. Von Mai 1802 bis Sept. 1808 erschienen darauf 6 Messen, wovon 5 zu seinen 6 späten Hauptwerken dieser Gattung gehörten, entstanden 1790 und 1796—1801; nur Nr. 5 in *C* war früher: 1782. Nach der Ankündigung (S. 35—6) wurden diese Messen damals sehr geschätzt, selbst im evangelischen Mitteldeutschland; das gleiche ergibt sich aus den Besprechungen in Allg. mskl. Ztg. Bd. 4—10 (zitiert S. 38). — Anfang 1802 wurde H. der Plan unterbreitet, die Sinfonien unter seiner Redaktion in Partitur herauszugeben; erst 1806 begann die Ausgabe, und bis Ende 1808 erschienen 6, alle Londoner. — Es folgte eine Anzahl einzelner Werke, wovon das wichtigste die Umarbeitung der Sieben Worte mit Gesang, S. 42—5; den Abschluß bildete H.'s »Schwanengesang«, die beiden schon 1803 fertigen Sätze des Str.-Quartetts *B*, op. 103, dessen Vollendung er erst 1806 endgültig aufgab (S. 54—6), worauf der Druck erfolgte. — Bald nach H.'s Tod brachte die Firma noch (Mai 1810) die Canons: Die 10 Gebote, aus London, und 42 Canons, spätestens von 1799. — Niederschrift und Druck von Griesinger's »Biogr. Notizen über H.« wurden auch durch die Firma veranlaßt, eines der 3 Hauptquellenwerke.

Hase's ansprechende und nützliche Schrift erregt den Wunsch nach andern derartigen Darstellungen der Beziehungen zwischen großen Komponisten und ihren Hauptverlegern. Auch die Schreibart ist erfreulich: gewandt, fesselnd und schlicht im besten Sinne, frei von Ruhmredigkeit für die Firma. Die Ausstattung ist der festlichen Gelegenheit würdig, mit trefflichen Abbildungen: 2 Bildnisse, 1 Titelblatt, 2 Titelkupfer, Faksimiles von 2 Briefen und von 2 Seiten Notenschrift H.'s: eine frühe (1756) und eine späteste (1803), letztere nur zuweilen zitterig. L. Scheibler.

Kongreß. Haydn-Zentenarfeier. Unter dem A. H. Protektorate Seiner Kais. u. Kön. Apost. Majestät Franz Joseph I. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. Gr. 8°, 690 S. Wien, Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 18,—, für Mitglieder der IMG. *M* 12,—.

Kretzschmar, Hermann. Über Volkstümlichkeit in der Musik. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs in d. öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste. 8°, 15 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1910.

Wir zeigen diesen Vortrag, der den Wert und den Grad der Volkstümlichkeit in der Musik etwa der letzten fünf Jahrhunderte in prägnantester, geistvollster Weise untersucht, zunächst einmal an, und teilen mit, daß er in ausgeführterer Form im Peters'schen Jahrbuch erscheinen wird.

Lineff, Eugenie. Chants des paysans de la grande Russie, recueillis et transcrits des phonogrammes (in russischer Sprache). Lex., LXXVIII u. 65 S. Musikbeilagen. Petersburg, 1909.

Müller-Reuter, Theodor, Lexikon der deutschen Konzertliteratur; Bd. 1, Lfg. 1: Franz Schubert, 64 S. Gr. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. [1909].

Nach dem Prospekt soll das ganze 26 Lieferungen von je 48 S. bringen zu —,75; auch in 2 Bänden von je 635 S. zu *M* 6.—, geb. 8.—. Die Schubert-Lieferung hat zunächst großen praktischen Wert, indem sie ein zuverlässiger Ratgeber ist für Virtuosen, Konzertvorstände und Dirigenten, sowie für Kritiker und Musikfreunde. Alle diese Kategorien erhalten hier Belehrung über Titel, Widmungen, Satzüberschriften, Zeitdauer der einzelnen Sätze, Besetzung, Datum der Entstehung, der ersten Aufführungen und des Erscheinens. Ferner wird in den Anmerkungen noch allerhand Bemerkenswertes mitgeteilt, besonders über die frühesten Kritiken, bisher nie so zahlreich gesammelt; zuweilen werden auch mit Unrecht vernachlässigte gute Werke hervorgehoben. Sehr löblich, daß bei allen diesen Angaben Verf. sich nicht darauf beschränkte, das schon Bekannte für den Gebrauch bequem zusammenzustellen, sondern daß er mit Erfolg bestrebt war, die bisherige Kenntnis zu erweitern. Einen großen Vorsprung vor Nottebohm's Schubert-Katalog von 1874 gewährte ihm die Gesamtausgabe des Meisters, die, sowie deren Revisionsberichte sorgfältig verwertet wurden. Wir erhalten so für S.'s Konzertliteratur eine gründliche und erweiterte Revision

von Nottebohm's Arbeit, während die S.-Forschung eine solche Neuausgabe bei den übrigen Kategorien von S.'s Werken noch immer schmerzlich vermißt. Deshalb kann des Verf. Arbeit, abgesehen vom praktischen Wert, auch auf wissenschaftlichen vollen Anspruch machen. Besondre Mühe hat er sich gegeben, die Kenntnis von Erscheinen und Erstaufführungen über Nottebohm hinaus zu erweitern; im Vorwort S. 3 dankt er drei Wienern (Mandyczewski, Th. Helm, Edm. Friedmann) für ihre Beiträge, »insbesondere aber Dr. Rob. Haas, der unablässig bemüht war, die Programmsammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde wie die alten Wiener Zeitungen sorgsamst zu durchforschen«. — Betreffs der Kompositionsdaten ist fast alles verwertet, was nach Nottebohm darüber bekannt wurde; ich habe hier nur folgendes Wenige nachzutragen. Beim Es-Quartett op. 125, 1 (S. 56) wird Mandyczewski's Vermutung »zwischen 1815—25« (nicht: um 1817) hinfällig durch das Datum des Autographs: Nov. 1813 (laut Heuberger, Schubert, 2. Aufl. Note 61a); und beim E-Quartett op. 125, 2 ist des genannten gleiche Angabe näher zu bestimmen als: 1816, nach Schindler's chronolog. Liste (s. meinen Artikel im Sept.-Heft 1907 dies. Ztschr. 485 unt.). Die Duo-Fantasie op. 159 ist von Dez. 1827, laut Autograph (Auktion Liepmannsohn, Berlin, Nov. 1907). — Beim B-Trio op. 99 ist die einfache Angabe: »komp. 1826« unkritisch; denn die bisherigen Ansichten schwanken zwischen 1826 und 27. Nottebohm wie mir ist 1827 wahrscheinlicher, kurz vor dem Es-Trio (das sicher von Nov. 1827); siehe Kreissle 551, obgleich er auf S. 613 angibt: 1826. Das Trio-Adagio Es op. 148, wohl nur von Diabelli »Notturno« getauft, halte ich für den verworfenen langsamen Satz zu einem späten Trio, wohl zu dem in B. — Betreffs der leider verschollenen Gasteiner C-Sinfonie vom Sommer 1825 wird Grove's Darlegung von 1881 deutsch wiedergegeben S. 8—10: ferner wird die vierhändige C-Sonate op. 140 von Juni 1824 eingehend behandelt, wegen Joachim's Instrumentierung. Noch nie wurde ausgesprochen, daß wir in diesem Stück sehr wohl eine vorläufige, vierhändige Niederschrift der »großen Sinfonie« besitzen können, die Schubert, laut Brief v. 31. März 1824, damals plante; er hätte die Klavierfassung dann erst im nächsten Jahr instrumentiert. Parallelen zu diesem Vorgang bieten seine vierhändigen Ouvertüren, die mir alle vorläufige Fassungen von Orchesterwerken scheinen. — Unter S.'s Konzertmusik versteht Verf., außer den Werken für Orchester, sowie für Chor mit Orchester oder Klavier (einschließlich der Kirchenmusik) auch fast die gesamte Kammermusik, einschließlich der Duos. Hier fällt auf, daß einige Werke fehlen, die nicht zurückstehen hinter den vollständig behandelten frühen Quartetten; es sind (außer einigen kleinen Stücken): Trio B, Serie VI, 1, 1816; Trio B, S. 21, 1, 1817; Rondo F für Klavierquartett, S. 7, 2, 1816; zuletzt zwei Werke für Violine mit Begleitung: Rondo A mit Streichquartett, S. 21, 4, 1816 und Konzertstück D mit Orchester, S. 21, 3, 1816. L. Scheibler.

Müller-Reuter, Theodor. Bd. I der oben besprochenen ersten Lieferung des Lexikons usw. 8°, XXII u. 560 S. ℳ 6.—.

Auch die übrigen Teile des ersten Bandes dieses wertvollen Buches sind so sorgsam gearbeitet wie die Abteilung über Schubert. Der vorliegende erste Band behandelt außerdem Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Raff, Wagner, Dräsecke, Reinecke und Bruch (nur zum Teil; ferner sollte er dem Index nach auch Gernsheim und Strauß enthalten) und so dürfte das Werk weit umfangreicher werden als der Verfasser geahnt hat. Das niedergelegte Material an Mitteilungen über die einzelnen Werke ist außerordentlich groß und fußt zu einem großen Teil auf eigenen Nachforschungen. Man glaubt dem Verf. den Ausspruch, daß kaum über ein einziges Werk verstorbener Komponisten das gesuchte und geforderte Material vollständig vorhanden sei. So hat denn auch das Werk direkten Quellenwert und stellt sich als Nachschlagewerk ersten Ranges vor.

Norlind, Tobias. Latinska skolsånger i Sverige och Finland (Lateinische Schullieder in Schweden und Finnland). Lund 1909.

Diese Arbeit des schwedischen Musikforschers Dr. Tobias Norlind hat mit Recht große Aufmerksamkeit innerhalb der historisch interessierten Kreise Skandinaviens erweckt.

Der Verfasser beschäftigt sich hauptsächlich mit dem schwedischen Schulgesang nach der Reformationszeit, weil dieser mit besonderem Eifer im 16. bis 17. Jahrh. getrieben wurde. Die Schüler sangen nicht nur während des Gottesdienstes, bei Hochzeiten und Begräbnissen, sondern auch bei den Märkten, sowie wenn sie vor kirchlichen Feiertagen von Tür zu Tür Almosen bettelten, oder wenn Festlichkeiten in der Stadt, durch den Besuch vornehmer Personen veranlaßt, arrangiert wurden. Um ca. 1700 verminderte sich das Interesse für den Schul-

gesang. Die große Rolle, die der Orgelmusik während des Gottesdienstes zugeteilt wurde, ließ den Chorgesang in den Hintergrund treten, und die ernsten Leistungen der Schüler konnten nicht mehr mit der rein weltlichen Musik des Stadtmusikanten wetteifern.

Nach einer kenntnisreichen Übersicht über den Kirchengesang des schwedischen Mittelalters, beschreibt der Verfasser den Schulunterricht in der Musiktheorie und im Gesang, und bespricht eingehend die einfach imponierende Menge des hierher gehörenden gedruckten und ungedruckten Materials, das noch vorhanden ist. Namentlich besitzen die schwedischen Schulbibliotheken viele Handschriften mit lateinischen Texten und Musikstoff in sowohl Choral- als auch Figuralnotation. Unter den gedruckten Sammlungen verweilt der Verfasser bei den sogenannten »*piae cantiones*« — volkstümlich gefärbte geistliche Lieder —, die zum erstenmal in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedruckt wurden. aber dennoch fast alle ältere Überlieferungen sind.

Mit größtem Scharfsinn analysiert der Verfasser das umfangreiche Material und weist nach, wo jede Melodie und jeder Text in schwedischen oder fremden Quellen vorkommt. Die »*cantiones*« werden in fünf Gruppen geordnet: Weihnachtslieder, Osternlieder, moralisierende Schulgesänge, historische Lieder und Frühlingslieder. Mehr als die Hälfte der 91 Lieder kommen nur in schwedischen Quellen vor, das übrige Material besteht teils aus fremden Liedern aus der Reformationszeit, teils aus älteren mittelalterlichen, die hauptsächlich von Frankreich (z. B. *Congaudeat turba fidelium*, *Scribere proposui*) oder Deutschland (z. B. *Dies est laetitiae*, *Tempus adest gratiae*, *Zachaeus arboris ascendit stipitem*) nach Schweden gekommen sind.

Norlind schließt sein Buch mit einer kurzen Darstellung der schwedischen Schulfeste, und teilt interessante Erläuterungen betreffend das Auftreten der Schwerter- und Reiftänze mit.

Eine kleine Musikbeilage ist beigefügt. Es wäre dem Leser lehrreich gewesen, wenn die Melodien in weit größerem Umfang wiedergegeben wären.

Mehrere Abschnitte der vorliegenden Arbeit werden der deutschen Lesewelt durch eine in den Smlbd. der IMG 1901 erschienene Abhandlung Norlind's schon bekannt sein. Hjalmar Thuren.

Prunières, Henry. Lully — (Les Musiciens célèbres) — in 8⁰ de 125 pages. Paris, Laurens, 1910. Fr. 2,50.

Il m'est d'autant plus agréable de parler de cet excellent volume qu'une récente collaboration m'a permis d'apprécier la rigueur et la précision de la méthode suivie par son auteur. Jusqu'à ce jour, aucun travail d'ensemble n'avait mis en relief l'originale figure de Lully qui restait dans la pénombre des légendes qu'on s'est plu à accumuler autour d'elle; l'œuvre de Lully, mal connue et pourtant aussi considérable que caractéristique, demeurait également dans le domaine des lieux communs et des clichés qu'on répète sans les vérifier. Sans doute, les travaux de MM. Arthur Pougin, Edmond Radet, Nuitter et Thoinan, fixaient déjà certains aspects typiques de la vie si remplie du célèbre surintendant, et, récemment, M. Romain Rolland, dans ses Musiciens d'autrefois, analysait avec une grande pénétration l'esthétique de Lully. Mais il avait encore bien des points à élucider dans la biographie de Baptiste; il restait à défricher les terres vierges de sa jeunesse, à faire justice des bruits qui couraient sur son compte, à remettre au point les méfaits dont, avec une exagération évidente, on s'employait à le noircir. Il restait enfin à présenter une étude un peu complète de sa musique. L'ouvrage de M. Prunières répond à tous ces desiderata. Il expose, avec une extrême abondance de documentation et de la manière la plus neuve, la biographie du Florentin. On en voulait, somme toute, à Lully parce qu'il réussissait, par ce que la chance le favorisait; on ne rendait pas assez justice à l'incroyable activité, à l'énergie admirable de cet homme qui fut heureux parce qu'il travailla sans celle à l'être et qui, toute sa vie, pratiqua le précepte: «Aide-toi, le ciel t'aidera . . .»

M. Prunières trace de son œuvre un tableau synthétique des plus intéressants. L'évolution artistique de l'auteur d'*Atys* et d'*Armide* s'effectua en ligne droite, sans arrêt et sans régression, depuis les premiers ballets jusqu'aux derniers opéras. Lully fut le vrai créateur de la Tragédie lyrique en France; les essais de La Guerre et de Cambert ne sauraient être considérés comme des précédents effectifs; ce sont des tentatives préparatoires, des échelons qui conduisent au temple grandiose mais un peu froid de l'opéra Lullyste. Nul mieux que Lully ne s'entendit a associer le génie personnel aux circonstances extérieures; musicien d'origine et de tendances italiennes, il se françisa d'un mouvement continu, avec une étonnante sûreté.

Très justement, il discerna ce qui

manquait à la musique de son temps et sentit l'anarchie dans laquelle elle se débattait. Il fut essentiellement le régulateur et l'ordonnateur de la musique française.

On n'a pas jugé son œuvre d'un point de vue historique et objectif; on a déploré qu'il eût abandonné le style polyphonique pour celui de la monodie accompagnée et on n'a pas compris qu'il ne suivait là qu'une évolution naturelle et nécessaire. Mais il y a toujours des gens qui regrettent ce qui aurait pu être, au lieu d'enregistrer les données de la réalité.

Les caractères essentiels de l'art Lullyste, simplicité et harmonie des lignes mélodiques, goût bien XVIIe siècle des grands ensembles majestueux, sentiment décoratif et humaniste de la nature, création du récitatif expressif, d'un atticisme parfois très-pur, idéal racinien en musique, sont excellemment mis en lumière dans le livre de M. Prunières.

J'ajouterai que ce livre est écrit d'une langue claire, aisée, précise, fertile en expressions ingénieuses telles que celle de «Fronde artistique» par la quelle l'auteur caractérise le désordre qui règnait dans la musique française aux environs de 1660, et que l'érudition très-touffue qui le soutient s'expose sans le moindre pédantisme. C'est un véritable tour de force que de faire tenir tant de choses en si peu de pages. Douze reproductions du plus vif intérêt placent ce livre dans une charmante atmosphère iconographique. L. de la Laurencie.

Schiedermair, Ludwig. Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. II. Bd.: Simon Mayr (II. Teil). Mit einem Bildnis. 8°, 198 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 7.50.

Skjerne, Godtfred. Plutarks Dialog om Musiken (Plutarch's Dialog über die Musik). Kopenhagen und Leipzig (Wilh. Hansen) 1909.

Außer einer sorgfältigen, mit kritischen Noten versehenen dänischen Übersetzung des Plutarch'schen Dialogs betreffs der Musik, enthält das vornehm ausgestattete Buch eine Untersuchung der griechischen Musik samt einer — illustrierten — Schilderung der Musikinstrumente im Hellas.

In seiner Abhandlung über die griechische Tonkunst folgt der Verfasser der Riemann'schen Auffassung; nur einzelne der Theorien dieses Forschers — wie die Annahme der Protoenharmonik als eine halbtonlos pentatonische Tongattung — findet der Verfasser ungenügend. Da in diesem Werke die ganze griechische Musikfrage zum ersten Male für dänische Leser behandelt wird, wäre es vielleicht recht gewesen, wenn der Verfasser die Meinungen der Westphal-Gevaert'schen Schule eingehend dargestellt hätte.

Übrigens ist nur Gutes betreffend G. Skjerne's Buch zu melden. Die Einteilung des Stoffes ist vortrefflich, die Darstellung anschaulich und die sprachliche Abfassung angenehm kultiviert.

Hjalmar Thuren.

Taschenbuch, Wiener musikalisches, 1910 Illustr. Kalender f. Musikstudierende u. Freunde d. Tonkunst. Mit Aufsätz. v. Frz. Haböck, Ed. Seuffert, Frz. Schalk, u. a. u. e. stat. Teil v. Karl Bixner. 16°, 247 S. m. Taf. Wien, Zeitungsbureau H. Goldschmidt. ℳ 2.—.

Untersteiner, Alfredo. Storia della musica. Terza edizione. 12°, VIII und 423 S. Milano, U. Hoepli, 1910.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. English conducting in 1825, ZIMG 11, 5. — The thirty-first annual meeting of the Music Teacher's National Association, Evanston, Ill., December 27—30, 1909, Mus 15, 2. — Die Lieder der heiligen Hildegard, GBl 35, 2f. — Über Richard Strauß, SMZ 50, 6. — E. T. A. Hoffmann's Grab, Kunstchronik, Leipzig, 21, 10/11. — Ludwig II., Richard Wagner und die bayrische Hofkamarilla, Der Türmer, Stuttgart, 12, 5. — Zur Organistenfrage, O 10, 2. — Reform! Zentralisationsgesellschaft m. b. H. für ausübende Kunst und Kri-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

tik, Mk 9, 9 (Faschingsheft). — Gradualia, Alleluja, Tractus in cantu simplici, SC 11, 7.

Abate, Nino. Musica italiana e Compositori francesi, NM 15, 182.

Abert, Herm. Die Riemann-Festschrift, ZIMG 11, 5.

Alafberg, Friedr. Richard Strauß, der Neuromantiker. Beilage zur Vossischen Zeitung, 1910 Nr. 3.

Altenburg, Wilh. Das neue musikhistorische Museum in Kopenhagen, ZfI 30, 13.

Les Amis de la musique. La salle des concerts du Conservatoire, SIM 6, 2.

Andro, L. Marie Gutheil-Schoder, AMZ 37, 6.

Angeli, A. d'. Libretti e musica nelle opere di G. Verdi, CM 14, 1.

— L'intermezzo del Pergolesi, ibid.

Arnheim, Amalie. Ausgewählte Werke von Leopold Mozart. Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert (Bespr.) KL 23, 4.

Aubry, G. Jean-. J. Joaquin Nin, RMC 7, 73.

— Paul Dukas, VM 3, 10.

Aubry, Pierre. Charles Bordes et la Renaissance des études musicologiques en France, TSG 15e année, Numéro spécial.

Batka, Rich. Studien zur Geschichte d. Musik in Böhmen. (Die karolinische Zeit.) Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, Prag, 48, 2.

— Martin Plüddemann's Erinnerungen an Richard Wagner, Me 1, 9.

Bauer, M. Das Totenoffizium nach der vatikanischen Ausgabe, GR 9, 1.

Bäuerle, Herm. Eine Neuheit im Gradualgesange GR 9, 2.

Bekker, Paul. Liszt. Ein Epilog z. sei. Biographie, AMZ 37, 5 f.

Bellaigue, Camille. Charles Bordes et la musique religieuse, TSG 15e année, Numéro spécial.

Bertelin, A. Restauration et Réorchestration, CMu 13, 4.

Bertini, Paolo. Per il nono anniversario della morte di Verdi, NM 15, 182.

Biermé, Maria. Le sentiment dans l'œuvre de Monteverde, GM 56, 4.

Bischoff, Ferdinand. Delfine Potocka an Chopin's Sterbelager, NMZ 31, 10.

Blaschke, Julius. Chopin in Bad Reinerz, NMZ 31, 10.

Böhme-Köhler, Auguste. Das Falsett und seine Ursachen, GpB 4, 2f.

Bornstein, Paul. Friedrich Hebbel's »musikalisches Drama«: Ein Steinwurf. (Mit einem ungedruckten Brief Anton Rubinstein's), Beil. z. Vossischen Ztg. 1910 Nr. 2.

Brenet, Michel. L'action palestrinienne de Charles Bordes, TSG 15e année, Numéro spécial.

Browne, C. A. The story of the fugue and fugue writers, Mus 15, 2.

Browne, James A. Musicians and painters, MMR 40, 470.

Browne, Tom. The new year in musical history. Names to note in 1910: Arne, Wesley, etc., MO 33, 389.

Burgess, Henry Thacker. Some harmonic problems, MO 33, 389.

Busoni, Ferruccio. Die »Gotiker von Chicago«, Illinois, S 68, 5.

Calvocoressi, M. D. L'école Anglaise. Conférence faite à la »British Society«, MM 22, 2.

Carrand, Gaston. Le mais à Paris, SIM 6, 2.

Cassella, A. Mise au point. A propos des modifications apportées par M. G. Mahler dans l'instrumentation des Symphonies de Beethoven, MM 22, 2.

Cebrian, Adolf. Bedeutung und Geschichte des Liedes »Heil dir im Siegerkranz«, DMMZ 32, 4.

Chevalier, P. E. Première représentation de la »Glu« à l'Opéra de Nice, M 76, 6.

Clarisse, Charles. Les Music-Hall, SIM 6, 2.

Cohen, Carl. Die Choralbewegung in d. Erzdiözese Cöln, GBl 35, 1.

Curzon, Henri de. La Forêt de M. Savard et La Fête chez Thérèse de M. Reynaldo Hahn, à l'Opéra de Paris, GM 56, 8.

Czerkas, Nik. Anschlagsart und Klangfarbe beim Klavierspiel, KL 33, 3.

Daffner, Hugo. »Der Schleier der Pierrette«, Pantomime von Ernst v. Dohnányi (Bespr. der Urauff. in Dresden), MWB 40, 44.

Daubresse, M. Etude brève sur le Lied, CMu 13, 4 f.

Dehning, H. Der Dichterkomponist Generalleutnant Georg Freiherr von der Goltz in Straßburg, DMMZ 32, 6.

Destranges, Etienne. Emmanuel Chabrier et Nanine, GM 56, 5.

Dinner, Karl. Versuch, die Lehre der gesanglichen Tonbildung auf die einfachste Form zu bringen, Sti 4, 5.

Draber, H, W. Musikfestprogramme, S 68, 2.

Droste, C. Beethoven's »Fidelio« und seine Darstellerinnen, BW 12, 7.

Dubitzky, Franz. Kühne Noten, BfHK 14, 5.

Dukas P. Autobiographie, VM 3, 10.

Ecker, A. Die mechanische Wiedergabe von Tonwerken in Deutschland, Österreich und der Schweiz, ZfI 30, 15.

Eckertz, Erich. Chopin und Mendelssohn, NMZ 31, 10.
Ehrmann, Alfred v. Im Zelte d. Scheikhs, Mk 9, 9 (Faschingsheft).
— Das Wunderkind, ibid.
Erckmann, Fritz. Der historische Rienzi. Eine Studie zum 13. Februar, WWB 40, 45f.
Ergo, Em. Musique nouvelle. Décadence où progrès 9 La Fédération Artistique, Bruxelles, 37, 13.
Ernest, Gustav. Quo Vadis? (Handelt von der Einseitigkeit d. musikal. Studiums und der »Jagd nach Erfolgen«), AMZ 37, 4.
Etlin, J. Mathis Lussy. Ein schweiz. Musikgelehrter, † 21. Jan. 1910, SMZ 50, 7.
Farwell, Arthur. On the grave danger of Composers being natural, NMR 9, 99.
Fleck, Fritz. »Der alte Aar«, Musikdrama von Maxim Gorki. (Bespr. der deutschen Uraufführg, in Köln a. Rh.), MWB 40, 43.
Friedenthal, Albert. Eine neue Klaviermethode, Mk 9, 9 (Faschingsheft).
Frimmel, Theodor v. Ein altes Wiener Wachsfiguren-Kabinett (betrifft u. a. Therese v. Brunsvik), Wiener Abendpost, 12. Febr. 1910.
Fueter, Eduard. Klavierauszüge ohne Originaltext, SMZ 50, 4.
Gastoué, Amédée. Charles Bordes, TSG 15e année, Numéro spécial.
Gehrmann, Herm. Frédéric Chopin, Frankfurter Zeitung, 1910 Nr. 52/53.
Gerhard, C. Chopin in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern. Skizze zu seinem 100. Geburtstage, AMZ 37, 7.
Gideon, Henry L. The musical trinity of Leipsic (Nikisch, Reger, Straube), Mus 15, 2.
Goos, C. E. Siegfried Wagner, »Banadietrich« (Bespr. der Urauff. in Karlsruhe (Baden)), WWB 40, 44, RMZ 11, 5.
Gotthelf, Felix. Der Hans Sachs-Mythos, Me 1, 9.
Gräflinger, Franz. Operettentaumel, MSal 2, 3.
Grew, Sydney. Bantock's »Omar Khayyam«. MO 33, 389.
— De Quincey and music, NMR 9, 99.
Grieb, Otto. Zu Post: »Zur Erklärung des polyrhythmischen Chorals«, CEK 24, 2.
Haaß, C. Die Kunst der niederländischen und römischen Schule, DMZ 41, 6f.
Hadden, J. Cuthbert. Tschaikowsky's peculiar marriage, MO 33, 389.
Handke, Robert. Ein Lehr- und Unterrichtsgang, Sti 4, 5f.
Heidrich, R. Die Orgel in der Kirche, O 10, 2.
Heinrich, Traugott. Buchstabe und Laut, MSS 4, 11f.
Herdtmann, P. Die Stellung der Orgel in der Kirche und im Konzertsaal, ZfI 30, 15.
Hérold, F. Souvenirs inédits de F. H., un musicien Français à Vienne, en 1815, SIM 6, 2.
Heuß, Alfred. Bach's Choral und die Gemeinde, ZIMG 11, 5.
— Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme, Beilage der Königsberger Allgemeinen Zeitung, 10. Dezember 1909.
— Musikalische Gedenktage des Jahres 1910, »Mitteilungen« von Breitkopf u. Härtel, Jan. 1910, RMZ 11, 4.
Holbrooke, Joseph. Provincial critics and others, MO 33, 389.
Honold, Eugen. Winke für den Geigenkauf, NMZ 31, 9.
Hösick, Ferdinand. Chopin's Kindheits- und Knabenjahre (aus der Chopin-Biographie von F. Hösik), Mk 9, 10.
— Chopin's Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit. Mit einem ungedruckten Briefe des Tondichters an Solange Clesinger, ibid.
Jacobi, Martin. Das Kammerkonzert Friedrich's des Großen, Daheim, Leipzig, 46, 19.
Indy, Vincent d'. La place de Bordes dans l'enseignement musical, TSG 15e année, Numéro spécial.
K., O. Die Wiederkehr der Laute, Leipziger Neueste Nachrichten vom 6. Febr. 1910.
Kapp, Julius. Chopin's »Préludes« op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. v. Lenz und Frau von Mouckhanoff, Mk 9, 10.
— Unbekannte Briefe Richard Wagner's und Franz Liszt's, Me 1, 9.
Klages, Ludwig. Zur Psychologie des Volksliedes, DTZ 8, 210.
Klanert, Paul. Theodor Streicher, SMZ 50, 5.
— Hans Pfitzner's Musikdrama »Der arme Heinrich«, Luginsland, Halle a. S., 3, 1.
Kleefeld, W. Richard Wagner über Zeitgenossen, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 24, 6.
Kleffel, Arno. »Das Musikdrama der Gegenwart« von Paul Bekker (Bespr.), GpB 4, 2f.
Kloß, Erich. Richard Wagner als Konzert-Dirigent in Wien, Me 1, 9.
Knayer, C. Chopin's Präludien (op. 28). Für Liebhaber erläutert, NMZ 31, 10.
Kobbe, Gustav. A letter of Robert Schumann's, NMR 9, 99.

Koczalski, Raoul v. Zu Chopin's 100. Geburtstag. Chopin als Komponist Chopin als Pianist. Zum Vortrag Chopin'scher Klavierstücke (der Broschüre: »Chopin-Zyklus, Vier Klaviervorträge« entnommen), NMZ 31, 10.

Kohut, Adolph. Der Komponist der Opern »Alessandro Stradella« und »Martha«, MSal 2, 3f.

— Frédéric Chopin und Franz Liszt. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage des ersteren, MWB 40, 46.

— Richard Wagner als Revolutionär, Leipziger Neueste Nachrichten, 1910 Nr. 45.

— Berühmte Zigeunerkönige der Geige, DMZ 41, 5f.

Korngold, Julius. Von Arnold Schönberg, RMZ 11, 7.

Krause, Emil. Paul Meder †, O 10, 2.

Kroll, Erwin. E. T. A. Hoffmannn als Musikkritiker, S 68, 8.

Kromolicki, J. Die Choralreform, Caecilia, Breslau, 1910 Nr. 1.

Kruse, Georg Rich. Otto Nicolai als Theaterkapellmeister, DBG 39, 2f.

— Robert Schumann. Otto Nicolai. Zwei Hundertjährige. Ein Gedenkblatt, Neuer Theater-Almanach, 1910.

Landormy, P. Debussy et l'avenir de la musique française, CMu 13, 3.

Lang, Joseph. Die sogenannten »Preischöre« u. d. Wertungsrubrik »Schwierigkeit« bei Gesangswettstreiten, Deutsche Sängerwarte, Trier, 5, 5.

— Konradin Kreutzer, SH 2, 7.

Langen, G. Soldatenlied—Volkslied, KW 23, 9.

László, Ákos. Die Entwicklung der modernen ungarischen Musik. Ein kulturhistorisches Bild, zugleich eine Skizze über ungarische Künstler, DTZ 8, 210.

Leichtentritt, Hugo. Frédéric Chopin. Sein Klaviersatz und die Etüden op. 10, KL 23, 4f.

Leßmann, Otto. Cleopatra. Oper von Aug. Enna (Bespr. der deutschen Urauff. in Berlin), AMZ 37, 5.

De Leva, Gen. Un interview de Dan. Lorenzo Perosi, SIM 6, 2.

Lindt, F. Ernst von Dohnányi: Der Schleier der Pierrette (Bespr. der Urauff. in Dresden), RMZ 11, 5.

Llobet, Miquel. Francisco Tàrrega, RMC 7, 73.

Loewenfeld, Hans. Carmen auf der Bühne, Deutsche Theaterzeitschrift 3, 3f.

Maclean, Charles. Mackenzie's »Colomba«, ZIMG 11, 5.

Maecklenburg, Albert. Die Klaviereetüden Chopin's. Eine Studie, Mk 9, 10f.

Magnette, Paul. Une symphonie de jeunesse de Beethoven, GM 56, 6.

— Mémoires de Carl Ditters von Dittersdorf, GM 6, 7 f.

Martens, Charles. L'Avènement du Seigneur, oratorio de M. Joseph Ryelandt, étude analytique, TSG oct. et nov. 1909.

Mason, Daniel Gregory. The music of Dvořák, Mus 15, 2.

Mendès, Catulle. Über Richard Wagner. Aus dem unveröffentlichten Nachlaß mitgeteilt von Gustav Herwig, Me 1, 9.

Mennicke, Carl. Der Musikfeind. Eine Fastnachtsplauderei, Mk 9, 9 (Faschingsheft).

Mephistopheles. Elektra-Technische Beiträge zur modernen Journal-Listik, Mk 9, 9 (Faschingsheft).

Millet, Lluis. Josep Garcia Robles, RMC 7, 73.

Molitor, G. Kann man »frei« präludieren lernen? Der kath. Kirchensänger, Freiburg-Beuron, Nr. 1.

Morsch, Anna. Adolf Jensen. Eine Erinnerung bei der Freiwerdung seiner Werke, KL 33, 3.

Müller-Hartmann, R. »Amore e Perdizione« von Ioao Arroya (Bespr. der Urauff. in Hamburg), AMZ 37, 5.

Niecks, Fr. Opera, MMR 40, 470f.

Niemann, Walter. Volkskonzerte, Frankfurter Zeitung 1910 Nr. 45.

Ochs, Traugott. Wie sind die hohen Trompeten der alten Komponisten zu ersetzen, AMZ 37, 7.

Parker, D. C. The dance, MMR 40, 470.

Peters, Gustav Werner. Wilhelmine Schroeder-Devrient, Deutsche Bühne 2, 2.

Pierson, E. Dresdener Opernsterne, BW 12, 8.

Pioch, George. Saint Saëns as an author and poet, NMR 9, 99.

Pirro, André. Charles Bordes et les Cantates de J. S. Bach, TSG 15e année, Numéro spécial.

Pougin, A. Premières représentations de la Forêt et de la Fête chez Thérèse, à l'Opéra, M 76, 8.

Prill. Die traditionellen Singweisen für Epistel und Evangelium in der Erzdiözese Cöln, GBl 35, 2.

Radzinsky, Charles A. Organ builders of New York, 1800 to 1909, NMR 9, 99.

Raillard, Theodor. Gedanken über die moderne Klaviertechnik, DTZ 8, 210.

Reuß, Eduard. Chopin's Erweiterungen des Klavierstils, AMZ 37, 7.

Richter, Otto. Zur Uraufführung des Weihnachtsoratoriums v. Heinr. Schütz am 9. Dezember 1909 im Evang. Vereinshause zu Dresden, MSfG 15, 2.

Robeck, Nesta de. »Der Freischütz«, MMR 40, 470.
Rolland, Romain. Les origines du style classique, SIM 6, 2.
Roth, Herm. Arnold Mendelssohn's kirchliche Kompositionen, O 10, 2.
Rüdder, May de. Chopin et sa patrie, VM 3, 11.
Rychnowski, Ernst. Reissiger über Wagner, M 1, 9.
— Der erste deutschböhmische Tonkünstlerabend in Reichenberg, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 4.
S., J. S. Richard Strauß's »Elektra«, MMR 40, 470.
Sacchi, Filippo. Una nuova Società del Quartetto: il Trio Press, NM 15, 182.
Sauer, L. Die Orgel in der Herz-Jesukirche in Koblenz, ZfI 30, 14.
Sauer, Franz. Das deutsche Melodrama, Sti 4, 5.
Schäfer, Oskar. Das »monistische« Harmoniesystem Capellen's, MSS 4, 11f.
Scharlitt, Bernard. Ungedruckte Briefe Chopin's an Solange Clesinger, Mk 9, 10.
Schmid, Otto. Weinachtsoratorium von Heinr. Schütz (Aufführung in Dresden am 9. Dez. 1909), BfHK 14, 5.
Schmidt, Karl. Neue Bachliteratur, CEK 24, 2.
Scholz. Volksliederabende, Das Land 18, 8.
Scholz, Hans. »Die Irrfahrten des Odysseus«. Kulinarische Symphonie von Ricky Kasuar, Mk 9, 9 (Faschingsheft).
Schreiner, Rupert. Gesang, Jahresberichte über das höhere Schulwesen, Berlin, 23. Jahrg.
Schulz, Konrad. Kirchenmusiker im Hauptamt. (Im Auftrage des Deutschen Kirchengesangstages, Dessau i. Okt. 1909), O 10, 2.
Seeger, E. Sang und Klang auf Mallorca, NMZ 31, 10.
Selbart, O. S. Der erste Musikphilologenkongreß, Mk 9, 9 (Faschingsheft).
Shakespeare, William. Tradition — a study of grace notes and variations, Mus 15, 2.
Siebenlist, Joseph. Siegfried Wagner's »Banadietrich« (Bespr. der Urauff. in Karlsruhe), Illustrierte Zeitung, Leipz., 27. Jan. 1910.
Singer, Kurt. Richard Wagner und das »Rein-Menschliche«, RMZ 11, 6.
Spanuth, Aug. Die Berliner »Große Oper«, S 68, 3 u. 6.
— Siegfried Wagner's »Banadietrich« (Bespr. der Urauff. in Karlsruhe), S 68, 4.
Specht, Rich. Zischen, Me 1, 8.
Spitta, Friedr. Die Chorsammlung des Georg Rhau 1544, MSfG 15, 2.
Springer, Max. Moderner Geist und Kirchenmusik, GR 9, 1.
Starke, Herm. »Der Schleier der Pierette«, Pantomime von Ernst v. Dohnànyi (Bespr. der Urauff. in Dresden), AMZ 37, 5.
Stein, A. Georg Friedr. Händel in Rom, Luginsland, Halle a. S., 3, 1.
Steinitzer, Max. Siegfried in d. Sonnenwendglut. Ein modern-musikalisches Traum-Mysterium aus der Gegenwart, Mk 9, 9 (Faschingsheft).
Stoecklin, Paul de. L'Art du chant, CMu 13, 3.
Stolz, E. O. »Banadietrich« von Siegfried Wagner (Bespr. der Urauff. in Karlsruhe), AMZ 37, 4.
Storck, K. Zu Chopin's 100. Geburtstage, Der Türmer, Stuttgart, 12, 5.
— Vom Elend im Musikunterricht, Der Türmer, Stuttgart, 12, 4.
—t—. Frédéric Chopin, geboren am 22. Februar 1810, Leipziger Volkszeit., 1910 Nr. 42.
Thomas-San-Galli, W. A. Alte Urteile über die »Neunte«, RMZ 11, 4.
— Brahmsiana. Erlebtes, Erhörtes, Erlesenes, RMZ 11, 5.
— Richard Wagner. Zur 27. Jährung seines Todestages am 13. Februar, RMZ 11, 6.
— Neue russische Klaviermusik, RMZ 11, 7.
Thürlings, A. Zum Salve caput cruentatum, MSfG 15, 2.
Tiersot, J. Charles Bordes et la chanson populaire, TSG 15e année, Numéro spécial.
Vancsa, M. Zehn Jahre musikalische Volkserziehung, Die Wage, Wien, 13, 5.
— Die drei neuen Operetten von Lehár, Die Wage, Wien, 13, 3.
Vincent, Laura. Das schottische Volkslied, HKT 14, 6.
Vivell, Coelestin. Die Antiphon »Iste sanctus« und die Musiktheoretiker, GBl 35, 1.
Vollerthum, Georg. Offener Brief an Herrn de Stoecklin, Paris, betr. dessen Leitartikel im courier musical vom 1. Nov. 1909, AMZ 37, 5.
Wahl, Eduard. Ludwig Thuille, Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, Berlin 1909, Band XII.
Weber-Robine, Friedr. Die Trompete als Kircheninstrument, O 10, 2.
Weigl, Karl. Über die wirtschaftliche Lage des modernen Komponisten, Me 1, 8.
Werker, Wilhelm. Die Instrumentation der Matthäuspassion von Joh. Sebast. Bach, MSfG 15, 2.

Werner, C. Alte Opern in neuer Bearbeitung, BW 12, 8.
Westen, v. zur. Die Graphik im Dienste der Musik, Die Werkkunst, Berlin, 5, 8.
Wolzogen, Hans von. Bayreuther Gedanken und Erinnerungen, Me 1, 9.
Zielinski, Jaroslaw de. Glimpses of Chopin and his times, Mus 15, 2.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf&Härtel. Musikverlagsbericht 1909.
C. G. Börner. Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Auktion XCVIII am 10. u. 12. März. Katalog der Musikbibliothek J. B. Weckerlin's-Paris: Musik, Tanz, Theater. Die reiche und wertvolle Sammlung enthält 1180 Nr., der Katalog (178 S.) besitzt selbständigen Wert.
B. Liebich. Leipzig, Kurprinzstr. 6. Antiquariats-Katalog Nr. 180. (Z. T. aus der Bibliothek von Dr. W. Langhans.) Musik. 1. Geschichte u. Theorie. Opern. Zeitschriften. Tanz. 2. Lied u. Gesang. 3. Kirchenlied und Kirchenmusik.
L. Liepmannssohn. Berlin SW. 11., Bernburgerstr. 14. Katalog 175, enthaltend eine Anzahl älterer Werke aus allen Gebieten der Musikliteratur vom 15. b. z. Ende d. 18. Jahrhts., darunter eine kostbare Sammlung gedruckter u. handschriftlicher Lauten- und Orgel-Tabulaturen. (224. N.) Schöner Katalog.
Reeve's Catalogue of Music and musical literature Part 23. London, 83 Charing Cross Road.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Heidelberg.

Eine Ortsgruppe hat sich unter dem Vorsitz des Generalmusikdirektors Prof. Dr. Phil. Wolfrum gebildet. Die Statuten wurden sofort entworfen, beraten und gebilligt.

Leipzig.

Zu Beginn der Ortsgruppensitzung vom 24. Januar in dem Saale von Kitzing und Helbig machte der Vorsitzende, Prof. Dr. Prüfer, Mitteilung von der bevorstehenden Konstituierung einer Pergolesi-Gesellschaft in München, an deren Spitze sich der Musikschriftsteller Schittler (München) gestellt hat. Sie bezweckt die wissenschaftliche Erschließung und Herausgabe der Werke des großen Neapolitaners. Ein ad hoc zusammengestelltes kleines Instrumentenensemble brachte dann ein Rigaudon und Trio aus der Oper »*Dardanus*« von Rameau zur Aufführung. Den Kernpunkt des Abends bildete der Vortrag von Herrn Dr. C. Rotter über die »Schnadahüpfl«. Der Referent stützte seine Ausführungen auf seine dasselbe Thema behandelnde Dissertation, die kürzlich auch im Buchhandel erschien. So vermittelte denn der Vortrag eine vielseitige Kenntnis einer bisher noch selten als Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung behandelten Materie, die des Interessanten genug bietet. Nach der Seite des Ursprunges und der heutigen Verbreitung und Bedeutung des Schnadahüpfls, dessen metrischen und musikalischen Aufbaus, seiner Verwandtschaft mit andern Formen der Volksmusik, kurz überallhin wurden Lichter geworfen. Die praktische Vorführung einiger solchen Liebeslieder, was ja die »Schnadahüpfl« ihrer eigentlichen Natur nach sind, vertiefte noch den Eindruck. Herr Oberlehrer Borchers hatte in dankenswerter Weise die Lauten- bzw. Klampfenbegleitung übernommen. **Walther Müller.**

Die Februar-Sitzung unserer Ortsgruppe fand am 12. d. Ms. im kleinen Saale des Hotel Fürstenhof statt. Der Vorsitzende, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, eröffnete dieselbe mit kurzen Begrüßungsworten an die zahlreich erschienenen Gäste und ging sodann zur Tagesordnung über. Das hochinteressante Programm bot als Erstes zwei Gesänge für mehrere Frauenstimmen, Orazio Vecchi: (1550—1605) Canzone »*Damon e Filli*« für 4 Frauenstimmen, und Giacomo Carissimi (1604—

1674): Finale aus dem Oratorium »*Felicitas beatorum*« für 3 Frauenstimmen, um deren gelungene Ausführung sich die Damen His, Hirzel, Ziegler, Kob und Wanner (Klavier) verdient machten. Fräulein His gereichte es zur besonderen Ehre, die Manuskripte beider Werke durch Vermittlung von Fräulein Panum in Kopenhagen zur Verfügung gestellt zu haben.

Die zweite Nummer des Programms bildete Nicolo Jommeli's (1714—1774) Sopransolo aus »*Fetonte*«, Akt I, Szene 1: »*Liquidi regni*«, die Fräulein A. Kirchner in vollendeter Weise vortrug. Den Bemühungen des rührigen Vorsitzenden war es gelungen die dazugehörige Begleitung durch ein aus seinen Schülern, den Damen N. Flint und E. Kumbruch und den Herren Ludwig, Lauschmann, Grothaus und Wenk unter Leitung des Herrn E. Anders zusammengesetztes Orchester zur Verfügung zu stellen und so eine stilgerechte Wirkung der Aufführung zu ermöglichen.

Der Vortrag gerade dieses Werkes leitete in sinniger Weise hinüber zur dritten, der wesentlichsten Nummer des Programms, die in dem Vortrage des Herrn Prof. Dr. Abert-Halle: »Über Robert Schumann's ‚Genoveva'« als Gedächtnisfeier des hundertjährigen Geburtstags Schumann's (8. Juni 1810) bestand, da Abert sich auch um die Wiedererweckung Jommelli's bedeutende Verdienste erworben hat. In seinen einleitenden Worten wies der Vorsitzende, Herr Prof. Dr. Prüfer, mit Betonung auf diese Vielseitigkeit des als Schumannforscher bekannten Festredners hin und ging dann zu Schumann selbst über, indem er der Versammlung ein Medaillon Robert und Clara Schumann's aus dem Besitze des Herrn Kommerzienrat Klemm-Leipzig vorführte und sich in kurzen Worten über die Schriften, die dieses Künstlerleben geschildert haben, verbreitete. Er führte aus, wie Hermann Kretzschmar (Petersjahrbuch 1906) Schumann als Ästhetiker, großen Denker und Kunstphilosophen, und Philipp Spitta (Musikgeschichtliche Aufsätze) ihn als Poeten feiern, bezeichnete im Sinne Kretzschmar's das Verhältnis Schumann's zu Wagner, Liszt und den »Neudeutschen« als ein noch nicht klargestelltes und wies noch auf den Liszt'schen Schumannaufsatz (Ges. Schriften Bd. IV) und die Arbeit von Arthur Seidl, »Das Robert Schumann-Problem« (Wagneriana, Bd. II) hin.

Hieranf folgte der Vortrag Prof. Dr. H. Abert's, dem es vor allem darauf ankam, nachzuweisen, aus welchen Gründen Schumann als Opernkomponist, der doch auf allen andern Gebieten mit offenen Armen empfangen zu werden gewöhnt gewesen sei, Schiffbruch erleiden konnte[1]). Der Redner fand mit seinen Ausführungen lebhafte Zustimmung.

Stockholm.

Auch aus dieser Stadt kommt die erfreuliche Nachricht der Gründung einer Ortsgruppe. Sie fand in den letzten Wochen statt mit der Wahl des Dr. Karl Valentin, des Sekretärs der Kgl. Musikakademie, als ersten Vorsitzenden. Zum zweiten Vorsitzenden wurde C. F. Hennerberg, Hoforganist und Bibliothekar der Kgl. Musikakademie, zum Schriftführer Ansgarius Roth, erster Assistent der Sternwarte, und zum Schatzmeister der Musikdirektor Oskar Sandberg gewählt.

Zur Notiz. Th. de Wyzewa's Publikation »*Une Sonate oubliée de Joseph Haydn*« im Januarheft von »S.I.M., Revue musicale mensuelle«, (angezeigt im *Sommaire* S. 157) geht von der Annahme aus, daß es sich um eine Originalklaviersonate Haydn's handle. In Wahrheit ist dieses Stück im Original ein Klavierkonzert, das später als Solosonate gedruckt wurde.

Haydn verzeichnet in seinem eigenhändig geschriebenen Entwurfskatalog (Kgl. Bibl. Berlin) das fragliche Stück (fol. 23, System 2) als: »*Divert. per il Cembalo con 2 Violini e Basso*«, der Fuchs'sche Katalog (fol. 39b) desgl. als *Divert. a 4 stromenti: Cembalo. 2 Violini. Basso.* Das wichtigste Dokument ist ein unsigniertes Mskr.

---

1) Da der auf echter stilkritischer Untersuchung fußende Vortrag in der Zeitschrift veröffentlicht werden soll, erübrigt sich ein Referat. D. Red.

der Kgl. Bibl. Berlin, welches folgenden Titel trägt: *Concerto in C | o² | Partitta | Per Il Clavi Cembalo. | Violin 2. | Corni 2 ad lib. | Con | Basso. | Par Monsieur Joseph Hayden;* auch die Orchesterstimmen sind vollständig erhalten. Als Solosonate gab Harrison & Co., London, das Stück heraus unter dem Titel: »*A favowrite lesson for the Pianoforte*«; ein Expl. hiervon besitzt die Universitätsbibliothok in Königsberg i. Pr. (Gh. 26976). Zeitlich fällt diese Publikation mit der Demar'schen ziemlich zusammen; gewisse Übereinstimmungen (und doch Abweichungen vom Originaltext) lassen einen Zusammenhang zwischen beiden Veröffentlichungen vermuten, manche Stellen scheinen aber einen solchen auszuschließen. Daß das Stück als Sonate nicht bekannt geworden ist, liegt entgegen der Wyzewa-schen Annahme jedenfalls nur an seiner Bestimmung als Konzert, obwohl es sich zur Sonate ebenso eignet. — In der Wyzewa'schen Ausgabe erscheinen übrigens durch ein fatales Versehen, falsche Paginierung: S. 39 und 40 statt 43 und 44 und S. 43 und 44 statt 39 und 40, die letzten 2 Seiten des ersten Satzes als zum Schlußsatz gehörig und vice versa.

Ich verweise ferner noch auf die Mitteilung Prof. Dr. Mandyczewski's vom 14. Feb. 1909, der mir auf meine Anfrage nach dem Eisenstadter Material schrieb, nämlich: »was in Eisenstadt an Abschriften von Klaviermusik liegt, muß ich noch nachforschen, an Autographen für Klavier aber hat Eisenstadt nur das *Divertimento* (Haydn, Hauptkatalog Nr. 15 in C, 1764, in Partitur mit 2 Viol. und Baß und 12 Menuette.« Dieses Divertimento ist das von Wyzewa als Solosonate ausgegebene Stück. **Karl Päsler.**

Neue Mitglieder.

Dr. **H. P. Allen,** 18 Museum Road, Oxford.
Richard Andersson, Stockholm, Brunnsgatan 28.
Harald André, Musikschriftsteller, Stockholm, Ad. Fredriks Kyskogatan 9b.
Bibliothèque de l'Institut de Florence, 10, Via San Gallo, Florence (Italie).
Mad. **Charles Cahier,** k. k. Hofopernsängerin Wien XVIII, Hasenauerstr. 31, Villa Mélisande.
Fritz Cassirer, Kapellmeister, Potsdam, Neue Königstr. 31.
Walter F. Colby, Ph. D., 724 S. Ingalls St., Ann Arbor, Mich. (U. S. A.).
Mr. **Delgouffe,** 1, Avenue de la Poste, Hal (Belgien).
Jean Dubré de Courtray, Avocat et Homme de Lettres, 25, Place Crombez, Tournai (Belgien).
Vito Fedeli, Direttore dell' Istituto Musicale, Novara (Italien).
Dr. **Erwin Felber,** Wien I., Stubenring 4.
The Fitzwilliam Museum, Cambridge (Großbrit.).
Paul Gilson, Rue Emanuel Hiel, Brüssel.
Earle G. Killeen, Ann Arbor, 1016 E. University Ave.
Dr. **Felix Krueger,** a. o. Professor der Physiologie an der Universität Leipzig, Kaistraße 1 III.
Samuel Pierson Lockwood, A. M., 800 Oxford Road, Ann Arbor, Mich. (U. S. A.).
Olallo Morales, Tonsetzer, Stockholm, Grefgatan 10.
Mademoiselle **Neufeld,** 17, Boulevard Hausmann, Paris.
Conrad Nordquist, Kgl. erster Hofkapellmeister, Stockholm.
Reinhard Oppel, München, Kurfürstenstraße 50 I, Seitenbau.
Oscar Pièrre, Rue Mary, Jambes (Belgien).
Llewellyn L. Renwick, Detroit Conservatory, Woodward Ave., Detroit, Mich. (U. S. A.).
Dr. **J. Schwarzmann,** Wien I., Schottenring 35.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Prof. Dr. **Hermann Abert,** Halle a. S., jetzt: Reichardtstr. 3.
Karleton Hackett, Chicago, jetzt: 5482, East End Ave.
Miss **Agnes Johnston,** Edinburg, jetzt: 4, Coates Place.
Mme. **Rose König,** London, jetzt: 79, Redcliffe Gardens, SW.
Mademoiselle **J. Roche,** 84, Boulevard des Batignolles, Paris.
Miss **E. Cecie Stainer,** Oxford, jetzt: 23, Hyde Park Place, London, W.
Dr. **Gerhard Tischer,** Köln, jetzt: Köln-Bayenthal, Marienburgerstr. 55.

Ausgegeben Mitte März 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören.

(Schluß.)

II. Die Tatsachen und ihre Prüfung.

Durch die wiedergegebenen neuen Lehren über das Singen und Sprechen ist eine große Zahl wissenschaftlicher Fragen angeregt. Um sie mit Erfolg zu bearbeiten, um sie auch nur als Fragen unzweideutig zu bestimmen, dürfen wir natürlich nicht dabei stehen bleiben, was uns als Tatsache beschrieben wird. Wir müssen mit unseren eigenen Sinnen die Erscheinungen prüfen; und müssen streben, sie in solcher Weise festzuhalten, daß man sie nachprüfend vergleichen, zergliedern, womöglich messen kann. Schon die Feststellung des rein Tatsächlichen ist in unserem Fall eine verwickelte Aufgabe.

Bei Vorführungen wie die vom 12. Februar ist man auf das unmittelbare Beobachten mit dem Ohre angewiesen. Was ist an unbestreitbaren Tatsachen dabei zu verzeichnen? Eine Anzahl Kompositionen wurden jede auf zwei oder drei fürs Ohr deutlich verschiedene Arten gesungen. Von diesen Vortragsarten sollte eine jedesmal die richtige, alle anderen falsch sein, im Sinne eines stilgemäßen und schönen, zugleich die Stimme schonenden Gesanges. Das letzte, hygienische und pädagogische Moment kann nur beurteilen, wer über eben die fraglichen und über andere Gesangsmethoden eigene gründliche Erfahrungen besitzt. Lassen wir auch die Frage nach dem absoluten ästhetischen Werte hier außer Betracht, — so werden die meisten Teilnehmer der Sitzung sich doch davon überzeugt haben, daß die als richtig bezeichnete Vortragsart jedesmal besser klang, daß sie dem Richtigen näher kam, als die anderen. Ferner haben gewiß viele wahrgenommen — jedenfalls genügen wenige Beobachtungsstunden mit Frau Rutz oder Professor Sievers, um es zu erkennen —: die gleichbenannten Typen und Unterarten haben für den Hörenden in der Tat etwas Gemeinsames; alle dafür gegebenen Beispiele klingen in gewisser Hinsicht ähnlich, und unmittelbar verschieden von den anderen. Dies ist Voraussetzung für etwas Weiteres. Man kann durch bloßes Hören die Typen und Arten wiedererkennen. Eine etwa als kalt und hart von Frau Rutz beabsichtigte

Stimmgebung wird der einigermaßen Geübte schwerlich als warm und weich auffassen, usw. Endlich, noch einen Schritt weitergehend, darf ich für mein Ohr bestätigen, daß die Rutz'sche Lehre die meisten der typisch unterschiedenen Stimmarten für den Standpunkt des Hörenden treffend bezeichnet Die Bezeichnungen sind bildlich, größerenteils aus den Gebieten der Gesichts-, der Tast- und Temperaturwahrnehmung übertragen. Aber es ist ja psychologisch allgemein zu sagen, daß die Sprache nicht entfernt für alle unterscheidbaren Schattierungen der Sinneswahrnehmung besondere Namen besitzt. Überall sind wir, um unsere Sinneserlebnisse genau und zugleich anschaulich zu beschreiben, auf vergleichende Entlehnungen angewiesen; deren besondere Richtung schließt freilich neue psychologische Fragen in sich.

Noch bewegen wir uns auf dem Boden erscheinungsmäßiger Gegebenheiten und lassen die Frage beiseite, wie diese Erscheinungen ursächlich zustande kommen. Die bisher genannten sind durchweg akustischer Art, sind Gehörserlebnisse. In engem Zusammenhange aber mit ihnen, und stärker betont, wird uns eine zweite Gruppe von Erscheinungen beschrieben: Bewegungen und Einstellungen der Rumpfmuskulatur; wir können sie kurz als motorische bezeichnen. Die motorische und die akustische Seite der stimmlichen Vorgänge, die Körperbewegungen überhaupt — man denke an die rhythmischen — und das Hören sind psychophysiologisch so innig verbunden, daß man in der Phonetik und allgemeinen Physiologie dazwischen nicht immer scharf unterscheidet.

In unserem Falle sind offenbar schon die groben und allgemeinen Merkmale der motorischen Erscheinungen schwieriger zu prüfen als die akustischen Tatbestände. Man versichert uns, um der Stimme diesen oder jenen Klangcharakter zu verleihen, sei es notwendig oder zweckmäßig, den Unterleib vor- oder zurückzuschieben, bestimmte Punkte einzuziehen u. dgl. Lassen wir die regelmäßige Verbundenheit der beiden Erscheinungsgruppen zunächst auf sich beruhen, so ist schon die Frage keineswegs leicht zu beantworten, wie in einem bestimmten Falle die Rumpfmuskeln tatsächlich eingestellt werden. Gewiß, die Vertreter der Theorie beschreiben uns ihre eigenen Einstellungen so gut es ihnen möglich ist. Aber hier versagt die unmittelbare Kontrolle des Hörenden. Mancher spürt beim Zuhören an seinem eigenen Leibe ähnliche Bewegungen und Spannungen wie die beschriebenen. Er wird jedoch aus dieser interessanten Erfahrung nicht ohne weiteres auf die tatsächlichen Einstellungen des Sprechenden oder Singenden schließen; wird sich vielmehr erinnern, daß wir allgemein geneigt sind, eine lebhaft vorgestellte Bewegung, teilweise wenigstens, auszuführen. Aufschlußreicher sind solche sympathischen Mitbewegungen, wenn sie ohne vorangegangene Bewegungsvorstellung, unerwartet eintreten. Immer aber ist zu bedenken: auch die Einstellungen unseres eigenen Körpers sind uns nicht als solche unmittelbar gegeben, sondern nur in der Form von Muskel-, Sehnen-, Gelenk- und Hautempfindungen. Diese Empfindungen kommen in der Regel nur als Glieder unscharf aufgefaßter und schlecht lokalisierter Wahrnehmungskomplexe undeutlich zum Bewußtsein. Wir sind nicht gewöhnt, sie voneinander und von anderen, gleichzeitigen Erlebnissen zu unterscheiden. Und auch wenn wir dafür besonders beanlagt und geschult sind, — niemals erreicht auf diesem Gebiete die sinnliche Auffassung die gleiche Feinheit wie bei dem hochentwickelten und geübten Gehörorgane.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß der Rutz'schen Lehre motorisch

nichts Tatsächliches zugrunde liege. Am nackten Leibe der damit vertrauten Personen sieht man ohne weiteres Veränderungen von der Art der beschriebenen, wenn sie absichtlich von einem Typus zum anderen übergehen. Hat man — das ist einwandfreier — seinen eigenen Rumpf möglichst genau nach den Rutz'schen Weisungen für einen bestimmten Typus einzustellen gesucht, so hört man bei ungezwungenem Singen oder Sprechen der Stimme an, daß sie den akustischen Merkmalen dieses Typus ähnlich wird, ähnlicher jedenfalls als denen eines anderen Typus. Welche Bewegungen dabei wirklich stattfinden, ist eine Frage für sich. Es steht meines Erachtens schon jetzt außer Zweifel, daß wichtige Tatsachen und Zusammenhänge hier vorliegen. Für manche praktischen Zwecke mögen die direkten Beobachtungen durch das Ohr und die inneren Tastorgane genügen, wie sie bisher angestellt sind. Wissenschaftlich weisen sie nach ziemlich bestimmten Richtungen weiterer, fruchtbarer Forschung hin. Dem Psychologen wird gerade dies immer bedeutsam bleiben, wie der Sprechende, Singende oder Zuhörende die Bewegungs- und Schallvorgänge auffaßt. Aber eben deshalb muß er weiterfragen, welche objektiven Vorgänge die Auffassung als Reize bedingen. Ist unser Ziel wissenschaftliche Erklärung, ein Begreifen der Erscheinungen in ihrem notwendigen Zusammenhange, so dürfen wir uns keineswegs auf die unmittelbare Beobachtung der Tatsachen beschränken. Es gibt ja technische Hilfsmittel, um den Schall der Stimme —, und andere, um die Bewegungen der Körperwände sich selbst aufschreiben zu lassen. Sie gilt es anzuwenden, unter planmäßiger Regelung und Änderung aller als wesentlich vermuteten Bedingungen. Nach beiden Richtungen sind im Leipziger Psychologischen Institut Versuche eingeleitet; niemand hat sich ihnen bereitwilliger unterzogen als die Hauptvertreter der neuen Lehre.

III. Zusammenhänge der Tatsachen.

Im folgenden kann es nicht unsere Absicht sein, Ergebnisse einer eben erst begonnenen experimentellen Untersuchung vorwegzunehmen. Nur zweierlei wollen wir anstreben: die Fragestellung uns deutlicher zu machen und einige Richtungen zu bestimmen, in denen die beschriebenen Tatsachen mit anderen, schon bekannten zusammenhängen.

1. Zur Physik und Psychologie der Klangfarbe.

Einen großen Teil der fraglichen Erscheinungen hat Rutz selbst dem Begriffe des Klangcharakters untergeordnet. Der Ausdruck scheint der Stumpf'schen Tonpsychologie entnommen zu sein. Dort bedeutete er, im Gegensatze zur Klangfarbe, Eigenschaften der Klangwahrnehmung, die »in bloß assoziierten Vorstellungen und Gefühlen ihren Sitz haben«; z. B. das Feierliche des Posaunen-, das Romantische des Hornklanges, das Schäferlich-Idyllische, das Oboe und Flöte ebenfalls erst historisch erworben hätten. Was hierbei etwa in Verschiedenheiten der Tonempfindungen gründet, heißt bei Stumpf Klangfarbe. In der Lehre von der Klangfarbe schließt sich Stumpf eng an Helmholtz an. Dieser hat bekanntlich nachgewiesen: was den Vokal o von jedem anderen Sprachlaute, etwa i, bei gleicher Stärke und Grundtonhöhe unterscheidet, was die klangliche Eigenart der verschiedenen Musikinstrumente ausmacht, das ist die physikalische Zusammensetzung der jeweiligen Schallschwingungsvorgänge: und zwar in erster Linie die Anzahl und Anordnung, die Stärke, sowie die übrigen physikalischen Eigenschaften der in dem Gesamtvorgange enthaltenen einfachen Teil-

schwingungsbewegungen. Innerhalb seines physikalischen Begriffes scheidet Helmholtz eine »musikalische« Klangfarbe, die er auf die stetig andauernden Eigenschaften der regelmäßig periodischen Teilschwingungen beschränkt, von der Klangfarbe im weiteren Sinne: sie umfaßt auch die unregelmäßigen Schwingungsbestandteile, also die einen Klang begleitenden Geräusche, und außerdem charakteristische Änderungen des Schallganzen oder seiner Teile in der Zeit, namentlich die Art und Dauer des An- und Ausklingens. Wie es kommt, daß solche physikalischen Verschiedenheiten sich beim Hören als Verschiedenheiten geltend machen, darüber gibt die berühmte Helmholtz-Hensensche Resonanztheorie einen physiologisch noch heute wesentlich befriedigenden Aufschluß.

Psychologisch, für den Standpunkt des erlebenden Bewußtseins, weisen alle diese unterschiedlichen Eigenschaften der Schallreize auf Eigenschaften und Unterschiede der akustischen Teilempfindungen hin, die in jeder Klangwahrnehmung enthalten sind; man kann sie, namentlich die Obertöne, bei geeigneter Wahl der Bedingungen gesondert aus dem Klangganzen heraushören. Freilich ist jede Sinneswahrnehmung in ihrer unmittelbar erlebten Eigenart auch assoziativ, d. h. durch die Nachwirkungen früheren Erlebens bestimmt. Aber diese Zusammenhänge der Erfahrung sind nicht zu begreifen ohne Rücksicht auf die in sie eingehenden Sinneselemente.

Wenn Rutz von »Klangcharakter« spricht, so meint er offenbar Tatsachen vornehmlich der akustischen Sinnesempfindung; nicht wie Stumpf, bloß assoziierte Vorstellungen oder Gefühle. In der gesangtheoretischen Literatur scheint neuerdings das Bestreben wachsend die wertgeschätzten Eigenschaften der Stimme möglichst weit von allem Körperlichen und Sinnlichen abzurücken und namentlich ihre Klangfarbe als etwas undefinierbar Mystisches zu beschreiben. So als wäre die in den beiden letzten Menschenaltern hier geleistete wissenschaftliche Arbeit für die Praxis unerheblich. Man vergißt leicht, daß schon die einfachste Sinnesempfindung als solche etwas Geistiges ist. Was die unverlierbaren Ergebnisse eines Helmholtz angeht, so ist selbst sein engerer, physikalisch am schärfsten definierter Begriff der Klangfarbe, der »musikalische« weit genug, um neben den von ihm gegebenen Beispielen noch viele andere Formen der Klangzusammensetzung, also auch warme, harte u. dgl. Klangfarben zu umfassen. Aber sicherlich sind die Rutz'schen Klangcharaktere nicht allein durch die stetig andauernden Eigenschaften der Teiltöne bedingt. Geräusche nehmen an allen Sprachlauten teil und können mannigfach charakteristisch wechseln. Dazu kommt die Art, wie die Stimmstärke an- und abschwillt, der mehr oder weniger allmähliche Übergang von einer Klangfarbe, einer Tonhöhe zur anderen, und wahrscheinlich noch manches andere, das innerhalb einer Gesangsnote oder im Verlaufe der fortwährend gleitenden Sprechmelodie sich ändert. Gerade die Gleittöne sind für mein Ohr ausdrucksvoll verschieden, wenn Frau Rutz oder eine ihrer Schülerinnen beispielsweise nach dem I. den III. Typus oder nach der warmen die kalte Art anwendet. Nur das Experiment kann hier sichere und genaue Erkenntnis schaffen. Eines aber ist von vornherein festzuhalten, — eine psychologische Tatsache, die der zergliedernde Theoretiker leicht vernachlässigt, während sie einer feineren unmittelbaren Beobachtung kaum entgeht. Alle hier in Frage stehenden Wahrnehmungserlebnisse sind allerdings hochzusammengesetzte Komplexe; ihre Eigenart ist abhängig von der Anordnung, den Beschaffenheiten überhaupt, der zahlreichen darin ent-

haltenen Teilkomplexe und Elemente; diese psychologischen Bestandteile des Wahrnehmungsganzen lassen sich gesondert beobachten und durch abstrahierende Vergleichung bestimmen. Aber das Wahrnehmungsganze wird in seiner Eigenart unmittelbar erfaßt. Die Eigenschaften, die ihm als Ganzem zukommen, die es von anderen Wahrnehmungskomplexen unmittelbar unterscheiden, sind nicht etwa daran gebunden, daß der Wahrnehmende die tatsächlich mitbedingenden Bestandteile gesondert wahrnehme, sie für sich beachte oder gar beurteile; solche gleichzeitige Zergliederung pflegt vielmehr die Eigenart des Ganzen zu verwischen. Und wie überall in der lebenden Natur, ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile. Es ist richtig: um einen psychischen Komplex zu begreifen, muß man ihn vollständig zerlegen und die Teile alle für sich untersuchen. Aber gerade die Merkmale, die dem Komplex als solchem eigentümlich sind, darf man nicht erwarten, an irgendwelchen der Teile, wie in verkleinertem Maßstabe, schon vorzufinden. Sondern sie entstehen erst synthetisch aus dem Zusammenwirken der Teile. Sie festigen sich und gewinnen immer bestimmtere eigene Gestalt durch die Nachwirkungen früheren, ähnlichen Erlebens auf das gegenwärtige.

So allein erklärt es sich, daß z. B. in einem Orchesterwerke der musikalische Hörer ein Dutzend verschiedene Instrumente und daneben vielleicht eine Anzahl Gesangsstimmen unterscheidend verfolgen kann; ja er erkennt wohl aus alledem noch bestimmte, ihm bekannte Spieler oder Sänger heraus, und gleichzeitig entgeht es ihm nicht, daß hier ein Nachbar mit dem Stuhle rückt, dort zwei sich flüsternd unterhalten, draußen ein Wagen rollt. Was ist in solchem Falle physikalisch gegeben? Hunderte von regelmäßigen und unregelmäßigen Schallschwingungen verschiedener Stärke und Geschwindigkeit, — ein wogendes, fortwährend sich verschiebendes Gemisch, das von den mitschwingenden Organen des inneren Ohres in hundert, jeden Augenblick wechselnde Schwingungselemente zerlegt wird. Daß so und nicht anders zusammengesetzte Reize den Resonanzapparat des Ohres treffen, daß sie hier in der bekannten Weise umgestaltet und an die Nervenenden weitergegeben werden, dies alles ist physische Bedingung für die jeweiligen Erlebnisse. Aber keineswegs sind damit alle psychologischen Fragen beantwortet. Die Auffassung des Wahrnehmenden gestaltet aus dem Stoff der Reize Gebilde von besonderer Form und Einheitlichkeit, die zu begreifen die mathematisch-naturwissenschaftliche Betrachtungsweise notwendig ist, aber nicht ausreicht.

Alle Klangfarben und Klangcharaktere sind psychische »Komplexqualitäten« in dem dargelegten Sinne des Wortes[1]). Andere Komplexqualitäten der Gehörswahrnehmung sind Konsonanz oder Dissonanz von Zusammenklängen, Intervallcharaktere; Melodien: man beachte, wie bei der Transposition eine Melodie fast vollständig in ihren Teilen, als Ganzes aber sehr wenig verändert wird. Melodie und Rhythmus, nicht nur der akustische, beweisen, daß auch eine Mehrheit aufeinander folgender Sinneseindrücke sich zu einem Ganzen von spezifischer Eigenart zusammenschließen kann[2]).

1) Näheres darüber enthält meine Arbeit »Die Theorie der Konsonanz«, in Wundt's Psychol. Studien; namentlich Bd. II (1908) S. 211, 221, 235; IV (1910) S. 359 f.

2) Auf die hochzusammengesetzten Empfindungskomplexe, die uns von den Stellungen und Bewegungen unseres Körpers zum Bewußtsein kommen, sind psychologisch die gleichen Gesichtspunkte anzuwenden.

Die Komplexqualitäten stellen eine der allgemeinsten und wichtigsten Formen des seelischen Geschehens dar. Zu ihrer Untersuchung ist das akustische Gebiet besonders geeignet, weil dessen komplexe Gebilde sich aus verhältnismäßig gleichartigem Material aufbauen, und weil hier die Erscheinungen, namentlich in ihren physischen Grundlagen, schon recht genau bis ins einzelne aufgeklärt sind.

2. Physiologisches über Mitbewegungen und Miterregungen.

Da man normalerweise seine Stimme selber hört, so ist jeder Stimmvorgang zugleich ein Hörvorgang. Die Einstellung unserer Artikulationsorgane reguliert sich fortwährend durch Gehörswahrnehmungen und -errinnerungen. Nur wer gut hört und das Gehörte genau auffaßt, kann sein Sprechen oder Singen wirklich in die Gewalt bekommen. Bei diesem Zusammenhange aber pflegt die praktische Stimmpädagogik sich nicht lange aufzuhalten. Sie interessiert sich begreiflicherweise am stärksten für die stimmerzeugenden Organe selbst und ihre Tätigkeit; obwohl wir davon, streng genommen, weniger wissen, als von der Akustik der Stimmvorgänge. Rutz schreitet nach der motorischen Seite über die herkömmlichen physiologischen Lehren hinaus, indem er, wie wir sahen, die Rumpfmuskulatur wesentlich am Singen und Sprechen teilnehmen läßt. Dabei setzt er offenbar vieles als selbstverständlich voraus, was über die stimmerzeugende Tätigkeit der Kehle, des Ansatzrohres und der Atmungsorgane zu sagen wäre. Durch die Einstellung der Rumpfmuskeln sollen nur gewisse Färbungen der Stimme zustande kommen; wir haben sie sämtlich dem akustischen Begriffe der Klangfarbe untergeordnet. Eine auf Vollständigkeit gerichtete Theorie würde stärker betonen und genau darstellen müssen, wie die hörbaren Eigenschaften der Stimme unzweifelhaft von den Stellungen und Bewegungen des Kehlkopfes, des Unterkiefers, der Wangen und Lippen, der Zunge und des weichen Gaumens abhängen. Physikalisch werden gerade die Stimmfarben sicherlich allein oder ganz überwiegend durch diese Organe erzeugt. Und die Praxis wird niemals aufhören, diese Muskeltätigkeiten willentlich unmittelbar zu beeinflussen. Aber mit alledem ist der Rutz'sche Grundgedanke wohl vereinbar: daß auch die Rumpfmuskulatur auf den Stimmklang einwirke. Er steht und fällt nicht mit der spezielleren Vermutung sogenannter »Rumpfresonanz«, wonach die Hohlräume oder Wände des Rumpfes hörbar an den Schallschwingungen teilnähmen. Was an den Rutz'schen Beobachtungen sich bestätigt, braucht nicht rein mechanisch zustande zu kommen, viel näher liegt es, an physiologische, nämlich nervöse Vermittlungen zu denken. Zusammenhänge dieser Art zwischen den Stimmorganen und denen des übrigen Körpers sind nicht nur möglich, sondern hochwahrscheinlich und großenteils auch schon bekannt.

Überall im Haushalt unseres Körpers verrichten die Nerven und besonders die Nervenzentren das Geschäft, bestimmte Organe mit anderen zu regelmäßigem Zusammenwirken zu verbinden. Die niedersten, nervöser Zentren entbehrenden Tiere beantworten jeden kräftigeren Reiz mit ungegliederten Bewegungen ihrer ganzen Leibesmasse. Höher hinauf in der Tierreihe, mit zunehmender Ausbildung eines Nervensystems, werden mehr und mehr die dem Organismus mitgeteilten Erregungen in begrenzte, für jede Reizart vorgebildete Bahnen gebannt; und ebenso wird, in entgegengesetzter Richtung, den reizbeantwortenden Organen der Bewegungsanstoß auf bestimmten (motorischen) Nervenbahnen zugeleitet. Aber gleichzeitig wächst die Zahl und Mannigfaltigkeit der nervösen Verbindungen, die zwischen jenen Hauptbahnen

und andererseits zwischen deren nervösen Zentralstationen sich ausbilden. Unter den so bedingten Zusammenordnungen ist am bekanntesten die Reflexverbindung. Sie vermittelt regelmäßige, bestimmten Reizen antwortende, aber vom Bewußsein unabhängige Bewegungen wie das Niesen, den Lidschluß, unwillkürliches Zusammenfahren und viele andere, auch solche, die in Willenshandlungen eingeschaltet sind. Jede Reflexbahn steht mit anderen in Wirkungszusammenhängen. Das folgt aus der gegenseitigen Steigerung und Hemmung gleichzeitig erregter Reflexe, sowie aus der Ausbreitung der Reflexe mit zunehmender Reizstärke.

Die Reflexverbindung stellt nur eine besondere Gruppe nervöser Zusammenordnungen dar. Schon innerhalb des reizaufnehmenden Organsystems kann die Erregung vielfältig von einer (zentralwärts leitenden) Nervenfaser auf eine andere, von einem Empfangszentrum auf ein anderes übergehen. Man spricht dann von sensiblen Miterregungen, und wenn der Vorgang auch die Großhirnrinde ergreift, von Mitempfindungen. Beispiele bieten namentlich die Empfindungskomplexe, die von den Muskeln und von ausgebreiteteren Bezirken der Haut herstammen, wie das Jucken, Kitzeln, Ameisenlaufen, Frösteln. Von den sensiblen Nerven des Kehlkopfs strahlt die Erregung leicht auf andere Sinnesgebiete über. Beim Hören höchster Töne und kreischender Geräusche stellen sich nicht selten Mitempfindungen der Haut, der Kau- und Haarmuskeln (Gänsehaut) ein. In diesen letzten Fällen, wie auch beim Kälteschauder, bei Ekel und Atemnot, bei Erregungen der Sexualsphäre, kommen Reflexbewegungen hinzu und können neue Empfindungsbestandteile in das Gesamterlebnis einfließen lassen.

Den sensiblen stehen endlich motorische Miterregungen und ausgeführte Mitbewegungen gegenüber. Diese höchst mannigfaltigen Erscheinungen drängen sich der alltäglichen Beobachtung da besonders auf, wo sie eine bewußt gewollte Körperbewegung stören, zweckwidrig beeinflussen. So hat jeder beim Erlernen eines Musikinstrumentes damit zu kämpfen, daß beispielsweise der vierte Finger wider Willen mit seinen Nachbarn mitgeht. Von Hause aus sind bekanntlich auch die beiden Hände und Arme voneinander keineswegs unabhängig; wie überhaupt die motorischen Nerven, mehr noch als die sensiblen, zahlreiche Querverbindungen zur anderen Körperhälfte besitzen. (Auch die von Rutz vorgeschriebenen Rumpfeinstellungen vollziehen sich sehr annähernd gleichartig auf beiden Seiten der Körperlängsachse.) Der Anfänger im Schlittschuhlaufen, Reiten, in irgend einer zusammengesetzten Bewegungsfolge muß planmäßig darauf hinarbeiten, unzweckmäßige Mitbewegungen zu unterdrücken und neue motorische Zusammenordnungen, durch Mitübung, zu schaffen. Unzählig aber sind die durch Vererbung in uns angelegten Bewegungskoordinationen, die dem Einflusse des Willens ganz oder großenteils entzogen sind. Der kleine Muskel, der bei Schalleindrücken reflektorisch die Spannung unseres Trommelfelles verändert, kontrahiert sich mit, wenn wir Antlitzmuskeln zusammenziehen oder die Arme beugen. Bekannter ist die Koordination der drei Muskelpaare jedes Auges und der beiden Augen unter sich; oder der komplizierte Mechanismus von Mitbewegungen und reflektorischen Miterregungen, der unser Gehen, Laufen, Springen beherrscht; der noch einen des Großhirns beraubten Vogel dauernd im Gleichgewicht hält, usf. Der erwachsene Mensch ist normalerweise imstande, absichtlich nach einem Ziele sich hinzubewegen, einen Gegenstand mit der Hand zu ergreifen, diesen oder jenen Satz auszu-

sprechen. Als Ganzes wird dann jede dieser verwickelten Bewegungsfolgen, mehr oder weniger deutlich, vorgestellt und gewollt; die Aufmerksamkeit mag sich auch auf gewisse charakteristische Wendepunkte des ganzen Vorganges besonders richten. Aber welche Innervationen dabei im einzelnen vollzogen, wie sie in jedem folgenden Moment anders zusammengefügt werden, das entzieht sich größtenteils der Willkür und Bewußtheit: es geschieht durch vorgebildete Miterregungen, Reflexe und Mitbewegungen.

So sind alle Teile unseres Stimmapparates miteinander, und auch mit vielen anderen, scheinbar nicht dazugehörigen Organen nervenfunktionell verbunden. Ihr Zusammenwirken mit Empfindungen und Vorstellungen des Gehörs wurde schon erwähnt. Bekannt ist ferner, wie die Stimme anders klingt bei straffer als bei lockerer Gesamthaltung des Körpers, anders beim Stehen, Liegen, Sitzen, Sichbücken oder Sichbewegen. Die Atmungsorgane erfreuen sich schon lange einer besonderen Aufmerksamkeit der Stimmlehrer. Sie wirken keineswegs bloß als Blasebalg, der die Kehle mit mehr oder weniger Luft versorgte. Die Reflex- und Mitbewegungen des Lachens, Weinens, Schluchzens, wobei jederzeit auch der Stimmklang sich charakteristisch ändert, beweisen einen innigen Zusammenhang der Atembewegungen mit denen der Antlitzmuskeln. Nun ist ein großer Teil der Atmungsmuskulatur gleichbedeutend mit den von Rutz betonten Rumpfmuskeln. Auch das Zwerchfell, das bekanntlich dem Willen wenig unterworfen ist, bewegt sich mit den typischen Rumpfeinstellungen notwendig mit. Von charakteristisch verschiedenen Haltungen des Kopfes ist in Dr. Rutz' Buche gelegentlich die Rede. Daß die unwillkürliche Mimik des Antlitzes erheblich beteiligt ist, bemerkt jeder, der Frau Rutz auch nur Einzeltöne mit intendiert verschiedenem »Typus« singen sieht.

Kurz, es hängen die Stimmorgane mit wahrscheinlich allen übrigen Organen des Körpers funktionell zusammen. Wir haben diese Zusammenhänge den physiologischen Begriffen der Mitbewegung und nervösen Miterregung untergeordnet. Sie alle haben zur Voraussetzung, daß die beteiligten Nervenbahnen und Zentren miteinander nervös verbunden seien; und funktionell, daß bestimmte Zentren und Bahnen unter sich eine innigere Arbeitsgemeinschaft besitzen, als mit anderen. Das Letzte gehört beinahe zu den Selbstverständlichkeiten der Physiologie. Was aber die anatomische Grundlage angeht, die Querverbindungen, Verflechtungen, innerzentralen Leitungen des Nervensystems, deren gibt es eine so große Anzahl und Mannigfaltigkeit, daß sie für unendlich viele Zusammenordnungen, aller Funktionen mit allen genügen. Indem wir vom Rückenmark zu den niederen Hirnzentren und schließlich zur Großhirnrinde emporsteigen, wird die Fülle der zentralen Neben- und Hintereinanderschließungen immer gewaltiger. Anatomisch ist hier sozusagen alles möglich. Nur die experimentelle Untersuchung kann entscheiden, was davon im einzelnen wirksam wird, etwa bei Stimm- und Hörvorgängen, unter bestimmten physischen, psychologischen oder gar künstlerischen Bedingungen.

Für die Nervenbahnen sei nur einiges Wenige in Erinnerung gebracht, was sich auf den Stimmapparat im engeren Sinne bezieht. Alle Teile dieses Apparates werden von Nerven versorgt, die dem Gehirn entstammen. Die Hirnnerven aber sind allgemein den Rückenmarksnerven darin überlegen, daß sie in mannigfaltigeren, weiter ausstrahlenden Funktionsverbindungen stehen. Die meisten Organe des Mundes und Antlitzes beherrscht, vielfach miteinander sich verflechtend, das V. (trigeminus) und das VII. (facialis) Hirnnervenpaar. Der facialis entspringt dicht

neben dem acusticus (VIII), mit dem er sich wiederholt verbindet. Er sendet auch Äste zur Paukenhöhle; wie der trigeminus, vorwiegend sentitive, zur Ohrmuschel und zu dem empfindlichen äußeren Gehörgang. Für den zuletzt genannten, mächtigen Nerven sind mehr als für alle anderen, verschiedenartige und weitverzweigte Reflexbeziehungen nachgewiesen: mit dem Antlitznerven (VII), den Atmungs- und vielen anderen motorischen Nerven. Der trigeminus und der facialis stehen ferner beide in den innigsten Wechselbeziehungen mit zwei anderen Hirnnerven, die vornehmlich in der Zunge sich ausbreiten: mit dem XII. (hypoglossus oder Zungenfleischnerven) und mit dem IX. (Glossopharyngeus oder Zungenschlundkopfnerven), der wiederum von der Paukenhöhle und Eustachischen Tube sensible Erregungen aufnimmt.

Die gesamte Muskulatur des Kehlkopfes wird von zwei Ästen des X. Hirnnerven bedient, der schon durch seinen Namen vagus als ein weit im Körper umherschweifender Nerv gekennzeichnet ist. Von seinem Ursprung an ist er mit dem IX. und mit dem XI. Hirnnerven (accessorius) so innig verflochten, daß die Physiologen neuerdings vorziehen, diese drei als Bündel eines einheitlichen Nervenganzen zu beschreiben. Ihre zentralen Verbindungen, wie das Besondere ihrer Funktionen sind denn auch großenteils noch nicht aufgeklärt; der accessorius innerviert zahlreiche Hals- und Brustorgane, einer seiner Äste versorgt den großen, trapezius genannten Rückenmuskel. Der vagus steht auch mit dem facialis und hypoglossus in direkten Verbindungen. Er ist ferner bekanntlich der Hauptnerv für die Regulierung der Herzbewegungen. Er wirkt motorisch und gefäßverengernd auf Magen und Darm; er beeinflußt, neben anderen Funktionen, den Blutkreislauf der Niere, der Milz und der Lunge.

Endlich hat die Physiologie der Stimme besonders zu beachten, daß der vagus am meisten von allen Hirnnerven in mannigfaltiger direkter Verbindung mit dem Nervensystem des sympathicus steht. Hierdurch sind die Stimmorgane mit den Viszeralgeflechten des Rückenmarks und überhaupt mit allen Nerven funktionell zusammengeschlossen, die die inneren Organe der Brust und des Unterleibes versorgen. In Gemeinschaft mit den vagus-Nerven regeln die sympathischen unter anderem die Gefäßweite und damit die Ernährung aller Eingeweide. Sämtliche vom sympathicus-System abhängigen viszeralen Vorgänge sind dem unmittelbaren Einflusse des Willens entzogen; aber, wenn beispielsweise die willkürliche Muskulatur des Rumpfes erhebliche Spannungsänderungen erfährt, muß das auch den Zustand der Eingeweide verändern, und dies wiederum wirkt auf das Zentralnervensystem zurück.

Die Tätigkeiten des Sprechens und Singens werden nicht selten, selbst in physiologischen Spezialwerken so dargestellt, als wäre der stimmerzeugende Apparat gleich einem Musikinstrument in den Körper hineingesetzt, ohne wesentlichen Zusammenhang mit dessen übrigen Organen. Gegen solche unzulängliche Isolierung bedeutet offenbar die neue Bewegung in der Stimmlehre, von der wir ausgingen, einen verdienstvollen Vorstoß. Faßt man aber die angedeuteten physiologischen und anatomischen Tatsachen näher ins Auge, so wird man bei den willkürlichen Einstellungen gewisser Rumpfmuskeln nicht stehen bleiben. Daß zunächst diese Zusammenhänge einseitig hervorgehoben wurden, erklärt sich wohl z. T. daraus, daß sie im groben verhältnismäßig leicht zu beobachten sind. Hierzu kommen die pädagogischen Motive der Rutz'schen Lehre. Wer zu einer bestimmten Art des Singens oder Sprechens anleiten will, muß Angriffspunkte für den Willen aufzeigen. Bei natürlichen Stimmäußerungen arbeitet auch die der Willkür zugängliche Muskulatur ganz überwiegend unwillentlich, nämlich reflektorisch oder automatisch und besonders in der Form unwillkürlicher Mitbewegungen. Die bisherige Richtung der neuen Beobachtungen hängt wohl auch mit der Art zusammen, wie wir Musik oder Poesie zu genießen und zu studieren pflegen:

in enge Kleider eingezwängt, sitzend, womöglich angelehnt, und durch die Sitte in ruhigste Haltung gebannt. Einem Griechen der klassischen Zeit waren sicherlich noch ganz andere körperliche Erscheinungen geläufig. Man beachte auch das Verhalten der Kinder und der Naturvölker beim Musizieren, wie bei ihren Gesprächen.

In Wahrheit sind sehr zahlreiche Organe unseres Körpers, in den verschiedensten Kombinationen, jederzeit miterregt: sobald wir an einem Erlebnis gefühlsmäßigen Anteil nehmen.

3. Das Gefühl und sein körperlicher Ausdruck.

In der Entwicklungsgeschichte der Tierwelt war es einer der bedeutsamsten Schritte, daß aus Teilen des Ernährungs- und Atmungsapparates sich ein Organsystem für artikulierte lautliche Äußerung herausgestaltete. Wahrscheinlich gehörte schon zu den Bedingungen dieser Entwicklung, was sicherlich eine ihrer Folgen ist: mit der Ausbildung der Stimme treten die groben Gesamtreaktionen des Körpers allmählich zurück, die ursprünglich jeden eindrucksfähigen Reiz beantworteten. Noch bei den Menschen steht zappelnder Gebärdenausdruck an der Schwelle der so viel ruhigeren, beherrschteren Lautsprache, mit ihrer dennoch oder vielmehr: eben deshalb unermeßlich gesteigerten Ausdrucksfähigkeit. Ich glaube, die Tiefe und der Reichtum des Gemütslebens selbst wurden dadurch gesteigert, daß nicht mehr jede Gefühlserregung in sichtbaren Bewegungen des ganzen Körpers sich entlud. — Aber noch auf seinen höchsten Stufen bleibt das Sprechen von natürlichen Gebärden begleitet. So wird das Schreiben, Lesen, Denken, auch des Geübtesten nie ganz frei von leisen Artikulationen des Flüsterns. Und solche unwillkürlichen Mitbewegungen stellen sich dann am ehesten ein, wenn wir uns den inneren Tätigkeiten mit lebhaftem Gefühl hingeben.

Die genannten Begleiterscheinungen unseres seelischen Lebens sind verhältnismäßig leicht unmittelbar zu beachten. Leichter noch die gröbere Mimik und Pantomimik, das Erröten oder Erblassen und einige ähnliche. Aber auch die mit bloßem Auge sichtbaren entgehen oft der gesonderten Auffassung. Hans, das kluge Berliner Pferd richtete sich nach unwillkürlichen Bewegungen der ihm gegenüberstehenden Menschen, die uns erst das Experiment entdeckte. Mit verfeinerten Hilfsmitteln hat man in den letzten Jahren immer neue Formen der Ausdrucksbewegung ermittelt, d. h. solcher körperlichen Erscheinungen, die bestimmte psychische Vorgänge regelmäßig begleiten: kleine Bewegungen der Finger und Hände, Änderungen des Kniesehnenreflexes, der Pupillenweite; vermehrte oder verminderte Absonderung des Speichels, des Schweißes. Am genauesten sind bisher in psychologischer Hinsicht die Atmung und der Kreislauf des Blutes untersucht. Diese beiden Gruppen lebenswichtigster Vorgänge des Körpers haben offenbar eine besonders hohe Bedeutung auch als Kennzeichen seelischen Geschehens. Ihre Änderungen können mit ziemlicher Sicherheit bestimmten Änderungen, namentlich der Gefühlsprozesse zugeordnet werden. Die Verschiebungen der Blutfülle innerhalb des Körpers hat man neuestens bis zu den Baucheingeweiden hin messend verfolgt und gerade hier in hohem Maße abhängig von psychischen Zuständen befunden[1]). Es ist, als wiche der körperliche Ausdruck des Seelischen immer mehr in eine Welt des Kleinen und andererseits ins Innere des Leibes zurück.

1) Ernst Weber, Der Einfluß psychischer Vorgänge auf den Körper. Berlin, 1910.

Daß die angeführten und viele anderen Organvorgänge mit psychischen, und vornehmlich mit den Gemütsbewegungen in regelmäßigen Zusammenhange stehen, kann gegenwärtig nicht mehr bestritten werden. Zweifelhaft aber ist, abgesehen von tausend Einzelheiten, das ursächliche Wie dieses Zusammenhanges. Der dänische Physiologe C. Lange und der amerikanische Psychologe W. James, denen dieses Gebiet wesentliche Förderung verdankt, haben die Lehre aufgestellt, die Gemütsaffekte bestünden in nichts anderem als in den von jenen körperlichen Vorgängen herstammenden Empfindungen; wir werden traurig, weil uns die Tränen aufsteigen, das Blut von den Gliedern zurückströmt, Herzschlag und Atmung sich in bestimmter Weise ändern usf., und weil uns dies alles zum Bewußtsein kommt. Die meisten jüngeren Forscher neigen der entgegengesetzten Ansicht zu: die seelischen Vorgänge seien das prius und bewirkten die körperlichen »Begleiterscheinungen«. — Da die in Frage kommenden Leibesorgane sämtlich sensible Nerven zum Gehirn senden, so können sicherlich ihre Zustände zum Bewußtsein kommen, als Empfindungskomplexe von freilich in der Regel höchst undeutlicher, verschmolzener, unscharf begrenzter Art. Nun ist aber jeweils, insbesondere bei den höheren, geistigeren Gemütsbewegungen, etwa der Kunst, noch vieles andere gleichzeitig in unserm Bewußtsein: Empfindungen der höheren Sinne, Erinnerungs- und Phantasiebilder, Gedanken u. dgl. Der Gefühlszustand ist meines Erachtens nicht gleichbedeutend, weder mit der einen noch mit der anderen Gruppe von Teilinhalten des Bewußtseins; aber auch nicht ein besonderer Inhalt neben beiden. Sondern jedes Gefühl ist die Komplexqualität, die Kontur sozusagen, des jeweiligen Gesamtbewußtseinsinhalts. Es verhält sich zu allen jenen Teilinhalten wie die (Teil)-Komplexqualität »Klangfarbe« genannt, zu den Einzeltönen, an deren Gesamtheit sie haftet[1]). Die Empfindungskomplexe, die von den inneren Organen stammen, sind niemals die einzige, aber sie sind eine wesentliche Bedingung des Gefühls, um so wesentlicher, weil sie eine wenig gegliederte umfängliche Masse in den Hintergründen des Bewußtseins darstellen.

Unter den Organempfindungen kommt eine hohe Bedeutung denen der Bewegungsorgane, den Muskelempfindungen und ihren Verwandten zu. Die gefühlsgefärbten Erlebnisse des Gehörs, besonders die rhythmischen, sind niemals ohne charakteristische Sinnesbestandteile motorischen Ursprungs. So gehören die von Rutz beobachteten Rumpfeinstellungen schließlich in diesen psychologischen Zusammenhang. Von Hause aus unwillkürliche und nicht gesondert wahrgenommene Mitbewegungen, bilden sie eine Gruppe körperlicher Ausdruckserscheinungen, und durch ihre Empfindungswirkungen: eine Komponente der jeweiligen Gefühlsvorgänge.

Leipzig **Felix Krueger.**

Purcell by two Methods.

On 17, 18, 19 March 1910 the opera-class of the London Guildhall School of Music (W. H. Cummings) gave three stage performances of *Purcell's "Dido and Aeneas" opera*, probably much the best that have ever taken place. Stage-manager B. Soutten, conductor Richard H. Walthew.

1) Vgl. hierzu H. Cornelius, Psychologie als Erfahrungswissenschaft, Leipzig 1897; und meine Bemerkungen, Bericht über den II. Kongreß für exper. Psychologie, S. 211 f. Leipzig, 1907.

The costumes were lent from Covent Carden. The choruses and dances were done with quite admirable spirit. The "Dido and Aeneas" story is a tribute to the power of poetry, especially in the hands of a Virgil. Determined to magnify Rome and the Julian house, Virgil brought Aeneas away from ancient Troy; though Homer, who should have known something about the matter, expressly says that he never left it. Virgil made Aeneas careful to bring away the Trojan treasure, but too much preoccupied to bring away his wife Creusa. Virgil mated Aeneas in Carthage with the shrewd widow who shred the bull's hide, glozing the fact that she must have been old enough at least to be his grandmother. On all difficult occasions the philandering but insipid hero had to be protected by intervening gods and goddesses. Yet, in spite of inherent absurdities or naïvetés, the "Dido and Aeneas" legend of the Aeneid is perennial. The long list of dramas and operas founded thereon can be seen in Smolian's "Die Trojaner" (Seemann, 1900). The Irishman Nahum Tate (1652—1715), later of Psalmody fame and Poet Laureate, wrote the libretto used by Purcell (1658—1695), taking it probably from a previous play of his own "Brutus of Alba". While put to shame by Berlioz's poetic XIX century book (XI, 312, July 1909), this XVII century book is for the times moderately good doggrel. It has certainly been set to some of the finest dramatic music in existence. The most striking characteristics of the music are the freedom of the rhythmic periods, the vigour of the thoroughly English melody, and the beauty of the recitatives. The dances, the echo-chorus, Dido's death-song to a 9-period ground-bass, are among the excellences. Purcell, either because he trusted the singing more than the acting of a Chelsea girl-school (whereat "Dido" was first performed), or because he saw there an opportunity for something out of the common, set the whole of Tate's words complete to recitative and set-piece, in the French and Italian manner. Speaking for English and German art, this was the first attempt of the kind. All Purcell's other dramatic works were of the incidental music class. As to the date of "Dido", there has been for a century and a quarter uncertainty or difference of opinion. W. Barclay Squire, who is Secretary of the Purcell Society, and shares with W. H. Cummings the position of being chief authority on Purcell in this country, wrote an exhaustive article on Purcell's dramatic music (54 works) at Samm. V, 489—564, 1903—04; and pages 506—514 therein give a series of converging reasons for placing the date between 1688 and 1690. Chronological abstract of the argument will be found at "Musical News", 24 Sept. 1904 (where at page line 35, page 264, "1680" is a misprint for "1690"), and again in J. A. Fuller Maitland's 7-page article "Purcell" in Grove's Dictionary, 1907. Purcell would have been then about 30. For sketch of Purcell's life, see Z. VII, 207, Feb. 1906. For numerous particulars about "Dido", see Cummings's Preface to his Novello edition (1887), the first English complete edition. The voice-parts are male and female, and the "Sorceress" (like Macbeth witches) is a bass; so that the Chelsea girls must have had help, probably from Westminster Abbey. The accompaniments scored by Purcell were for 1st violin, 2nd violin, viola, bass, and harpsichord; nothing else. They were exactly so performed on this occasion. For the harpsichord, which is sole accompaniment in quite long stretches, a large 2-manualed Pleyel was had specially from Paris.

On 22 March 1910, at the Queen's Hall public concert of the orchestral

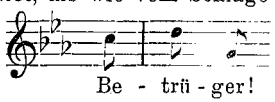
class of the Royal Academy of Music (Alexander Mackenzie) was repeated Frederick Corder's version of *Purcell's "Witch of Endor" scena*; of which sketch-notice was already given at XI, 109, Jan. 1910. This, words by Abr. Cowley (1618—1667) after Sam. I, 28, 8—20, was first printed at I, 110 of Jos. Corfe's "Beauties of Purcell", obl. 1805. What happened here was that Corder (XI, 8, Oct. 1909) took advantage of the fact that Purcell had left the work with accompaniments un-scored and only consisting of a scantily figured bass, and thereupon gave himself licence to do what he liked, so long as the voice-parts were not tampered with. The result is what an absolute modern, with nevertheless the restraining force of high musical sensibility, would do if set down to accompany from such a bass on such terms, and with power even to insert short interludes. Scrutiny of Corder's remarks at XI, 109, Jan. 1910, will show that he has tried honestly to set forth his process. But as to "scrupulously observing the indications of the figured bass", it must be admitted that, even if figuration involving extensive passing-note is conceded, yet added thirds, new moving basses, substitution of one inversion for another, substitution of diminished 7ths and other chromatic chords for triads, and the like, do not answer that definition as it has been hitherto understood. A fair example of what a skilled early-nineteenth century musician would read from the same figures is shown in the organ-accompaniment given by John Clarke-Whitfield (1770—1836) in his version of the "Witch of Endor" in Vol. 2 of his "Beauties of Purcell" (Lonsdale, 1810). Corder had better have stopped at the remark thad he had worked out the accompaniments "as Purcell would have done had he lived in the present day". That is the fact. In any case the Purcell-Corder scena is a magnificent and highly effective piece of music, and it should be published and often performed.

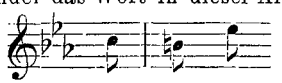
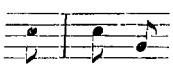
Thus London could within 4 days compare the two extremes of method. As a result, it can only be said, that the utmost simplicity and the utmost modern development were just equally enjoyable. "Versions" depend on how they are done, and who does them.

Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert.

Am 23. Februar, dem Geburtstage Händel's, führte die Singakademie in Halle a. S. unter der Leitung Willy Wurfschmidt's Händel's Oratorium »Joseph und seine Brüder« »zum ersten Male in Deutschland« auf. Ob es mit dem »ersten Mal« seine volle Richtigkeit hat, bleibe dahingestellt, jedenfalls handelt es sich heute um eines der unbekanntesten Oratorien Händel's, eine »Novität« in der deutschen Chormusik. Da das Werk zugleich in einer sehr willkommenen Bearbeitung geboten wurde, so dürfte ein kurzes Eingehen auf Werk und Bearbeitung willkommen sein.

Der »Joseph« hat unter den Oratorien Händel's einen besonderen Charakter. Wer da glaubt, daß Händel's System der Oratorienbehandlung schematisch sei, tut gut, sich gerade ein Oratorium wie »Joseph« näher anzusehen. Der von den bekannten Oratorien sich unterscheidende Charakter rührt natürlich in erster Linie vom Stoffe und seiner textlichen Behandlung her. Der »Joseph« ist ein Familienstück mit freudigem Ausgang — auf dem Gebiet der gesprochenen theatralischen Kunst würde man ihn ein Schauspiel nennen —, wohl findet sich ein geschichtlich bedeutender Hintergrund darin, daß Joseph durch seine Traumdeutung ein großes Volk vor Hungersnot bewahrt und von diesem und seinem Könige verehrt wird,

aber die eigentliche Handlung spielt sich innerhalb der Familie, d. h. zwischen Joseph und seinen Brüdern ab. Händel mit seinem sicheren Instinkt und geschulten großen dramatischen Blick hat dabei das allgemein Menschliche klar erkannt und herausgearbeitet. Es besteht darin, daß Josephs verbrecherische Brüder einesteils durch Unglück geläutert werden und nun einer schönen menschlichen Tat fähig sind: Als im dritten Akt Joseph seine älteren Brüder ziehen lassen will, Benjamin aber gefangen bei sich behält, da setzen sich die Brüder, vor allem Simeon, in dem die seelische Veränderung der Brüder am deutlichsten und ausführlichsten gezeigt wird, über den Egoismus der eigenen Person hinweg. Nicht ihr eigenes Wohlergehn machen sie zur Richtschnur ihres Handelns, sondern das ihres Vaters und Bruders. Und jetzt, nach diesem Beweis ihrer echten Menschlichkeit, gibt sich Joseph zu erkennen. Man findet denn auch in den Szenen, die von den Brüdern handeln, nicht nur das Bedeutendste des Werkes, sondern auch sehr Interessantes und Originelles im Sinne musikdramatischer Kunst überhaupt. Da ist einmal die große Szene des Simeon im zweiten Akt: »Wo weilt ihr Brüder?«, ein großes Stück im erregten, verzweiflungsvollen Stil, interessanter, wenn auch nicht größer, ist sein zweites, frei gefügtes Stück: »Betrüger!«, das einsetzt, als Joseph dem gefangenen Simeon — seine Brüder sind wieder nach Kanaan gezogen, um Benjamin zu holen — zu verstehen gegeben hat, daß er über den verbrecherischen Tod Josephs prophetisches Wissen besitze und ihn mit dem entgegengeschleuderten Wort: »Betrüger« verlassen hat. Wie Händel nun den allein gebliebenen Simeon »sprechen« läßt, ist psychologisch so überaus fein, daß davon schon mit einigen Worten die Rede sein darf. Händel schreibt für die im höchsten aufgeregte Rede Simeons: »Betrüger! — Ha! Die böse Tat prägt sich im Blick (o hart Geschick!) und ach, übt an sich selbst Verrat«, ein »*Largo*«! Man möchte den Komponisten in dieser Zeit kennen, der hier nicht irgend ein verzweifeltes *Allegro* geschrieben hätte. Händel stellt sich Simeon als wie vernichtet, als wie vom Schlage getroffen vor. Seine erste Äußerung ist einzig das Wort:  Ich habe mich

anfangs gewundert, daß Händel das Wort in dieser Art komponiert hat, eine halb fragende Wendung wie etwa:  schien mir »richtiger« und der Situation entsprechender zu sein. Die Händel'sche Wendung steht aber mit der Art, wie Joseph das Wort sprach, nämlich mit der üblichen, hier vorzüglich passenden Rezitativ-Schlußwendung:  in direkter Verbindung: der Ton, mit dem Joseph das Wort ihm zuschleuderte, hallt Simeon in den Ohren nach, er spricht es fassungslos, halb ohne Verständnis und deshalb ganz gleich wie Joseph, nur etwas gesteigert aus. Klare Rechenschaft gibt er sich über die Beschuldigung noch nicht, Joseph hat ihm mit dem Wort, bildlich gesprochen, eine Schlange in den Busen gesetzt, daher die Übereinstimmung. Und nun schweigt Simeon; aber was bringt das Orchester? Noch einmal hallt im Orchester das Wort: Verräter, dann fallen in den Bässen fortwährend die schweren Schläge in den Oberstimmen aber breiten sich in kanonischer Form schwere, langsam herabsteigende Töne aus, die nichts anders darstellen sollen, als daß in Simeon das Bewußtsein seiner bösen Tat erwacht und ihn zu Boden drückt. Die Stelle ist noch im besondern dadurch interessant, daß die Bässe *forte*, die oberen Stimmen *piano* spielen, das eine bezieht sich direkt anf die Situation, mit der andern Musik wird an Vorstellungen erinnert, die im Bewußtsein der betreffenden Person erst dämmern. Es sind dies Stellen, wie sie das moderne musikalische Drama zu ihren feinsten Errungenschaften zählt, daß es nämlich imstande ist,

ganz komplizierte seelische Prozesse zur Darstellung bringen zu können. In diesem Stücke ist denn auch sozusagen jeder Takt interessant, und man kann einer Zeit, für die Händel in erster Linie nur der Schilderer elementarer und einfacher Vorgänge ist, nichts Besseres zu genauem Studium empfehlen als solche Stücke. Gerade der »Joseph« ist an psychologisch feinen Stellen sehr reich, und dies deshalb, weil die eigentliche Handlung auf einem sehr feinen seelischen Untergrunde beruht, d. h. gerade Händel hat die Handlung durch seine Musik ganz außerordentlich verfeinert. Welch' Menge feinster Züge birgt die Szene, die die Erkennung herbeiführt! Es ist ganz außerordentlich, welche Fülle von Gemütstönen hier Händel zu Gebote stehen, und das vielleicht Genialste ist daran, daß dabei alles in einem gewissen intimen Stil gehalten ist, es ist jenes gewisse Etwas, auf das nur ganz geniale Naturen bei starker Selbstkontrolle kommen können. Scheinbar sind es die gleichen Mittel, die man in andern Oratorien Händel's trifft, aber alles wiegt äußerlich leichter, aber die innere Wärme ist deshalb nicht geringer. Ich muß es mir natürlich versagen, gerade auf all die so überaus feinen Züge in diesem Werke aufmerksam zu machen, wer sich aber mit der feineren Musikdramatik beschäftigt, der möge sich doch ja nicht entgehen lassen, den »Joseph« eines intimen Studiums zu unterziehen. Wie sehr Händel der Stoff beschäftigte, weil er ihn vor eine Reihe ganz neuer Aufgaben stellte, sieht man an den verschiedenen Fassungen einzelner, und zwar gerade auch Rezitativstellen, deren Vergleich oft sehr interessant ist.

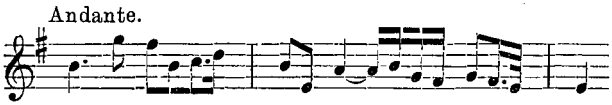
Erinnern muß ich aus den Brüderszenen nur noch an eine einzige Stelle, weil sie mit der Bearbeitung zusammenhängt. Daß Simeon am ausführlichsten behandelt ist, wurde bereits bemerkt. Er ist es auch, der Joseph dahinbringt, sich zu erkennen zu geben. Das letzte Stadium in Simeons Entwicklung ist Verzweiflung, ein kurzes begleitetes Rezitativ des Inhalts, daß Simeon sich selbst für Benjamin in den Kerker werfen lassen will. Und gerade diese letzte Steigerung hat die Bearbeitung eliminiert, und Josephs Erkennung mit der allerdings überaus fein gearbeiteten »*Largo*«-Arie Simeons: »Auch dir ward, Herr, ein Vater einst« in Verbindung gebracht, was allerdings auch Händel dem Chrysander'schen Revisionsbericht zufolge dann und wann getan hat. In diesem Fall empfiehlt es sich aber durchaus, die Originalfassung zu wählen[1])

Im Mittelpunkt des Werkes steht die ganz wunderbare Hirtenarie Josephs: »Wie glücklich wallt in Feld und Flur«, eines der köstlichsten Stücke pastoralen Charakters, die wohl jemals geschrieben wurden. An sehr bedeutenden Stücken kommt ferner noch die Eingangsszene des Werkes in Betracht: Joseph im Gefängnis; originell ist die Traumdeutung. Die übrigen Personen sind nebensächlich behandelt, auch die Gestalt der Asenath, Josephs Frau, besitzt kein eigentliches dramatisches Leben. Die Bearbeitung beließ einige der wertvolleren Arien, im übrigen eliminierte sie alles zur Handlung nicht direkt Notwendige. Daß diese und jene bedeutendere Arie fallen mußte, ist natürlich. Die Chöre sind im ganzen einfach, und etwa recht kurz; Gewaltstücke wie in anderen Oratorien findet man nicht, aber doch gar manches Besondere und auch direkt Einschlagendes. Über manches in den Chören komme ich überhaupt nicht so leicht hinweg. Der größte Teil (im ganzen 6) von ihnen gehört den Ägyptern, und mir scheint, als hätte Händel Charakteristik getrieben. Aber es geschieht nicht in der Art, wie Händel sonst die Heiden charakterisiert (S. Kretzschmar, Führer II, 2, S. 72), d. h. mit beweglichen, stereotypen Figuren, die wohl andeuten können, daß es sich um Menschen handelt, die fröhlich in den Tag hineinleben. Die Ägypter sieht Händel von einer andern Warte. Es liegt wenig eigentliche Wärme, aber sehr viel Sachlichkeit in den Chören der Ägypter, die in würdevollen Momenten fast bis zu prosaischem Ausdruck, in feurigen zu einer militärischen Akkuratesse neigt. Es herrscht, den

1) Wie mir Prof. Dr. M. Seiffert mitteilt, wird die Stelle wieder eingefügt werden; ihre Auslassung war nur probeweise für die Hallische Aufführung berechnet.

Händel'schen Chören zufolge, starke seelische Disziplin in diesem Volke, wohl ist Geschäftigkeit und Rührigkeit allenthalben zu merken, aber nirgends steigert sich der seelische Ausdruck bis zum Überschwenglichen. Der erste Freudenchor z. B. (gleich nach der Traumdeutung) hat etwas ziemlich Reserviertes, dem Hochzeitschor: »Unsterblichkeit sei euch beschert« geht Innigkeit fast völlig ab. Es scheint mir, als hätte Händel die Ägypter als ein zeremonielles Volk charakterisieren wollen, und betrachtet man die Chöre unter diesem Gesichtspunkt, so wächst der Respekt vor ihnen noch bedeutend. Hier genüge die Andeutung. Der Chöre der Brüder sind es nur drei, die, im ganzen knapp gehalten, wahre Muster an prägnantem Stil sind; gesättigt von starker Empfindung, werden sie der ungewissen Lage der Brüder in einer Weise gerecht, die sie auch besonders in dramatischer Hinsicht interessant machen. Händel's »Joseph« ist überhaupt ein Werk, das sich an die intimeren Händelverehrer wendet, an solche, die für das Individuelle bei einem Händel'schen Oratorium Blick und Verständnis besitzen.

Die Ouvertüre rechne ich, wenigsten teilweise, zu den programmatischen Einleitungen. Der Fuge gehen zwei getragene Sätze voraus, was an und für sich schon etwas anderes als die Regel bedeutet. Dann herrscht aber in diesen zwei Sätzen nichts von dem pompösen, herben Ouvertürenstil. Man höre nur das von sehnsüchtigen Empfindungen geschwellte, außerordentlich gehaltvolle Thema des ersten Satzes:



das man in gebundener Phrasierung geben wird. Es weist sicherlich auf Joseph, der an die Heimat und an seine Hirtenjugend denkt.

Für die Bearbeitung galt als erstes, die Alt-Partie des Joseph einer Stimme zuzuweisen, die unserm Gefühl entspricht. Die Übertragung an einen Bariton ließ sich ohne tiefere Eingriffe vornehmen; an gesanglichem Reiz mag die Partie dadurch vielleicht etwas eingebüßt haben, aber der Verlust steht in keinem Verhältnis zu dem Gewinn. Das Verhältnis von Männer- zu Frauenstimmen ist immer noch glücklich, da die Partien der Asenath, des Benjamin und des Phanor ein genügendes Gegengewicht zu den Männerstimmen bilden. Das System der Auslassung dramatisch nebensächlicher Stücke ist mit großem Geschick gehandhabt, so daß man sich nur damit einverstanden erklären kann.

Die Aufführung war derart, daß sie von der Lebensfähigkeit des Werkes überzeugte, was vorläufig die Hauptsache ist. Zwar wird der »Joseph« nicht zu den Werken Händel's gehören, die ohne weiteres einschlagen, um so mehr wendet er sich aber an ein Publikum, das bereits feste Beziehungen zu der Händel'schen Oratorienkunst geknüpft hat und imstande ist, die vielen außerordentlichen Feinheiten dieses Kunstwerkes zu empfinden. Daß man dem »Joseph« im Laufe der nächsten Jahre öfter begegnen wird, ist wohl sicher, mithin das Verdienst der Hallischen Singakademie, die das Werk in der wirkungsicheren Bearbeitung aus der Taufe hob, unverkennbar.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

The King's Music.

The great influence exercised on the progress of music by Royal Families is well known and appreciated by every musician, but it is doubtful if many are acquainted even in slight degree with the musical procedures of the English Court from the fifteenth to the eighteenth centuries. Without a visit to the record office in Chancery Lane there were indeed no means of becoming

intimate with the subject before the issue of the volume noted at foot[1]). Thanks however to the enterprize and enthusiasm of the Rev. H. Cart de Lafontaine and to his painstaking assistant Miss Stainer, we now possess a valuable work of reference relating to English Court music from 1460 to 1700. As will be surmised, the book not only presents an army of facts, but also contains much curious and out-of-the-way information. The latter is conveyed chiefly by reproduction of accounts of expenses etc., which in many cases are furnished with explanatory notes by the author. Many of these accounts are for "Livery", which it is explained "originally meant the allowance of provisions and clothings made to the servants and officers of great households, whether of baron, prelate, monastery, or college. Certain survivals of livery in its original sense still linger in the rations supplied to Fellows in the colleges of the older Universities. The term was gradually restricted to the gift of clothing as a badge of service and of protection".

Amongst the earliest accounts is one in 1460—1, "For robes and liveries given at the King's coronation". Under date January 26, 1526, we find that it is ordered "for the better administration of divine service that the master of the children of the King's Chapell with six of the same children, and six men with some officers of the vestry shall give their contynwall attendance in the King's Court, and Dailie to have a masse of Our Lady before Noone and on Sondaies and Holy Daies". Much interesting information is given concerning the English violinist John Banister, born in 1630, who on March 25, 1662, was appointed conductor to a band of twelve violinists to wait on King Charles II, for which he was granted £ 600. Four years later however he was deposed by Louis Grabu, and had to become a member of the band he had formed; an early instance of the supremacy of the foreign musician. Under the date of April 29, 1668, we find that the twelve violinists were increased to four and twenty; apparently to insure a constant attendance on the King, as the warrant directs that the musicians "Doe wayt and attend upon His Majesty as they are here sett downe, twelve one month and twelve the other, until further orders". There are a large number of entries referring to Charles II. A warrant to pay Captain Henry Cooke Master of the children of the King's Chappell, £ 110. 4., reveals that the choir boys were not only taught to sing but "to play on the lute, the theorboe, the violin and the organ, and to write". In 1669, Captain Henry Cooke is directed to "repare the lodgings for the King's children at the further side end of the old Bowleing Alley at Hampton Court, and that you erect chymneyes there necessary and convenient". Frequent mention is made of the name of Henry Purcell and Pelham Humphreys, and there are several warrants for "Taking up all trumpeters, drummers, and fifers, at plays, dumb-shows, or models without a lycence from the sergeant trumpeter". Later on is found a still more stringent measure, setting forth that "all persons professing the science of musick and who play at play houses, gamehouses, taverns, victualling houses, or any place in the city of London and Westminster, without the approbation and lycense of the Marshall and Corporation of Musique" are to be apprehended. The "Corporation of Musique" is supposed to be identical with the Musicians Company of today. If so it is evident that the Company has lost some of its prerogatives.

London. **F. Gilbert Webb.**

1) The King's Music. A Transcript of records relating to Music and Musicians Edited by Henry Cart de Lafontaine. London, Novello, 1909. pp. 522, large demy 8vo.

Vorlesungen über Musik.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach im Konservatorium für Musik: Richard Wagner und seine Zeit (November bis März); Robert Schumann (2 Vorträge als Einführung zur Schumannfeier).

Lüttich. Dr. Dwelshauvers an der Université Populaire: La naissance du Style musical moderne.

Notizen.

Bach's Choral und die Gemeinde. Zu unserm Artikel im Februarheft hat Dr. R. Wustmann in der Dresdner Ortsgruppe unserer Gesellschaft das Wort ergiffen. Da der Vortrag, der uns im Korrekturabzug vorliegt, im diesjährigen Bach-Jahrbuch erscheint, ist es notwendig, auf die Frage zurückzukommen und nochmals das System von Wustmann's Beweisführung zu beleuchten. was im Maiheft unsrer Zeitschrift geschehen wird.

Berlin. Das Programm eines Vortragsabends mit »Weihnachtsmusik«, den die Kgl. Hochschule für Musik veranstaltete (am 5. Febr.) sei in Kürze mitgeteilt: Chöre von Eccard, Sweelinck, Schütz und Prätorius; eine Toccata für Orgel von N. Bruhns, das Concerto grosso Nr. 8 von Corelli, die Weihnachtsmotette op. 59 von R. Volkmann und das Choralvorspiel für Orgel über »Vom Himmel hoch da komm ich her« von M. Reger.

Birmingham. *The passing of the Oratorio.* The accounts of the recent Birmingham Festival (XI. 47. Nov. 1909) show a deficit of £ 1172 to be met from guarantee. Trade and political influences may have contributed to lessen receipts, but the most potent cause is undoubtedly the change of public taste with regard to music, especially sacred. In former years the Festival committees had a number of oratorios on which they could safely reckon to attract an audience, but now, with the exception of Handel's "Messiah" and Mendelsohn's "Elijah", there is scarcely one of the old standard choral works which can be relied upon to secure a full house. The Biblical story illustrated by square cut chorus and equally cube-like solos, occupying two or more hours to perform, no longer appeals to the public. What they want is a more natural and dramatic style, combining solidity of form and intensity of expression of human character. Just as the most successful operas today are more or less one-character works, so a strong personality is now demanded in sacred music. There must be a commanding central figure, which absorbs nearly the whole of the attention; and there must be no bowing down to conventionalities and scholastic devices, albeit these may be used legitimately to increase the force of a central idea. A striking instance is the success of Elgar's "Dream of Gerontius". This relates the supposed experience of a soul in the passage from finite to infinite life, and the idea is always prominent. It is no new doctrine. It was one reason of the success of Handel's "Messiah" and Mendelssohn's "Elijah". In the former there is the figure of Christ and in the latter that of Elijah always in the foreground. Far greater importance is attached to this now than formerly, and it behoves composers to consider it before putting pen to paper. One method to avoid the old oratorio form is to treat of the mysteries of life in the abstract, as Parry has done in so masterly a manner in his "Vision of Life". But while this appeals to the intellectual and thoughtful, the absence of personality in the libretto is still missed by the ordinary listener. He may admire, yet he is but slightly moved emotionally. The oratorio and sacred cantata are in a state of transition. Composers are uncertain in what form to write, and audiences crave for they know not what. It is this uncertainly which makes it so difficult for committees to obtain important new Festival works; yet on them they greatly depend. F. G. W.

Haag. Der Vorsitzende der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muzickgeschiedenis*, Herr D. F. Scheurleer im Haag, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die holländische Musikgeschichte von der Universität Leiden zum Ehrendoktor ernannt.

Heidelberg. Der Bachverein und der akademische Gesangverein (beide gegründet im Frühjahr 1885) veranstalten als Jubelfeier ein dreitägiges Bachfest an den Tagen vom 23. bis 25. Oktober unter der Leitung ihres Dirigenten, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum. Im Programmentwurf ist eine Aufführung der hohen Messe, ein Orchester- und ein Kammermusikkonzert (darunter das brandenburgische Konzert Nr. 6), sowie ein Kirchenkonzert mit drei Kantaten vorgesehen. Das Orchester- und das Kammermusikkonzert wird Felix Mottl dirigieren.

Leipzig. Am 10. März starb im Alter von nahezu 86 Jahren Prof. Dr. Karl Reinecke, der älteste bedeutende Komponist unserer Zeit. Reinecke's Wirken ist mit Leipzigs Musikgeschichte aufs innigste verknüpft. 35 Jahre lang (von 1860 bis 1895) stand er dem Gewandhause als künstlerischer Leiter vor und hat in dieser Zeit der großen musikalischen Kämpfe mit seltener Charakterfestigkeit, die die Geschichte allerdings als Einseitigkeit einschätzen muß, die klassisch-romantischen Ideale vertreten. Reinecke hat ein reiches Leben hinter sich; die Zahl seiner Kompositionen ist sehr groß und erstreckt sich über alle Gebiete der Musik; seine reizenden Kinderlieder dürften ihn am längsten überleben. In musikalischen Familien wird überhaupt Reinecke weit stärker gepflegt, als wie die öffentlichen Aufführungen seiner Werke ahnen lassen. Auch als Schriftsteller war Reinecke ziemlich tätig; mit seiner Schrift über die Mozart'schen Klavierkonzerte rechnet sogar die Musikwissenschaft. Im übrigen wenden sich die Schriften im ganzen aber mehr an musiktreibende Laien als an Fachleute. Ganz enorm ist es, wen Reinecke in seinem Leben alles gekannt hat; er war die leibhaftige lebende Musikgeschichte für den größten Teil des 19. Jahrhunderts. Einem Robert Schumann assistierte er noch als Trauzeuge, mehr als ein halbes Jahrhundert hat er ihn überlebt. Reinecke starb an dem Tage, als das Gewandhaus eine Schumannfeier (100. Geburtstag) abhielt.

London. *Speed in music.* One of the most remarkable influences bearing on expression in music is that of speed, and it might be added that it is the least thought of by the majority of musicians. The most lively tunes become dignified if taken slowly, and the most solemn melodies acquire frivolous significance if played quickly. Between these extremes lie numerous shades of meaning, at each increase or decrease of pace. A lively example of the effect of tempo occurs in the overture to the Meistersinger, where by shortening the duration of each note the pompous motif of the Burghers becomes expressive of the perkiness of the Apprentices. Some of our popular hymn tunes, if played quickly, become most unchurchlike and reveal their secular origin. In years gone by good folk who had a predilection for a certain hymn would have been scandalised, if on their way to church they had heard a boy whistling "I cut my stick, and to sea I went, All on account of Eliza". Some of Handel's most revered melodies are those of old love-songs, tunes of worldly aspiration which have become clothed with righteousness. The connection between pace and emotion is a fascinating study. The two great opposing forces which conduce to progress may be roughly defined as emotion and intellectuality, the former being as a fiery steed and the latter the driver; and just as a careful coachman gives his chief attention to speed, so intellectual control regulates the pulse of emotion. The effect of thinking is to reduce speed; and thus it comes about that if a lively tune is played more slowly than usual it seems to impart to it thoughtfulness, sedateness, and a certain dignity, in proportion as the pace is reduced. There is more significance than is commonly thought in the expression "Going the pace"; it implies absence of thought, and this is just what is conveyed by quick music. One of the most stimulating devices of the musician is the accelerando; for the reason that in this, intellectual control, instead of opposing emotion, becomes united with it, urging it to greater manifestation. But the union must be kept prominent to secure the fullest effect. Hence the necessity to commence any hastening of the time deliberately, and to keep before the listener the control that is exercised. Broadly speaking, the effect of slackening

the time is to suggest greater thoughtfulness, and quickening the pace gives the idea of narrowing down the point of view to the exclusion of secondary ideas. Another phenomenon of speed in music is that it is suggested more forcibly by the regularity with which each note follows the other than by the number of notes which are played per minute. If every note is heard distinctly in a florid passage, it will seem to be played much quicker than if given irregularly and blurred. This is an important point for singers, particularly when singing the ornamental and descriptive passages in Handel's music. The variations in the readings of classical works by virtuoso conductors are largely secured by subtle alterations in the speed of the performance.

Tangents in music. The art of playing billiards lies in the cannon, in delicate calculations of the angle which a ball will take in its rebound from another ball or the cushion of the table. Life is full of cannons, but they are rarely calculated. They happen generally to the surprise of the affected party, who terms them fortuitous or otherwise. To the observant however few things are more fascinating than tracing the hidden influences which cause these tangents. The sagacious person takes cognisance of and calculates on these deflections, which really are the inevitable result of the action of little-known or unperceived natural laws by which existence is maintained. Opposition of forces is the source of movement and life. This law dominates art as everything else. The born artist feels it in the necessity for contrast, and in music he obeys its impulse by varying the character of his harmonies, by changing tone-colours, and by the presentation of conflicting rhythms and movements of different rapidity. Modern music shows the law of the opposition of forces in a peculiarly prominent manner, often indeed to the sacrifice of continuity. Now continuity in music is the analogue of progress in ordinary affairs. It carries the imagination of the listener on from one idea to another. But when this effect is destroyed, all the composer has succeeded in doing is to produce stagnation. He has simply brought two forces of equal power against each other in a position in which no deflection is possible. Probably few creative musicians think that in writing music they are subject to the same laws which govern the most ordinary actions of life, and that in proportion as their productions follow the natural effects of such laws their compositions will possess vitality and appeal to mankind. The difference between effective and affected music is that the former is a true and the latter an untrue resultant of certain given mental phases. On the other hand, it follows that much which seems wild and incoherent on a first hearing becomes sane and consistent, with familiarity; which enables us to perceive that the music, although perhaps eccentric, is a logical outcome of particular premises. It is well to remember this in listening to modern music, in which so many composers, consciously or unconsciously, instead of endeavouring to express the concrete, to illustrate pictured scenes, strive to trace the progress of mental action and consequent emotional phases.

Fairy music. The imagination of mankind was never more happily employed than when it invented fairies. It is no use asking the precise date when this took place. Probably they were evolved in the Palaeolithic Age. All we know is that fairies seem to have come originally from the North, for Scandinavian legend is remarkably rich in these folk, and from this region they seem to have been welcomed particularly by the Teutons. In Russia they also found a home; and Iceland, Scotland, and particularly Ireland, render them allegiance to this day. Their Northern origin seems at first sight strange, for we associate them with glades and forests with verdure clad, and we paint them as delicate little beings with gossamer wings, more in harmony with the Sunny South than the Land of the Midnight Sun; but Italy, France, and Spain do not revel in fairy lore, and the Genii of "The Arabian Nights" are a coarser order of beings. By coming from the North however fairies show their human origin, for it is in regions where nights are long and nature is seen in her most turbulent and dreaded moods, that man meditates most and superstitions are born. Light leads to objectivity,

darkness to introspection; and when the inevitable sequence of cause and effect is little understood, the only explanation is occult influences. We call them luck to-day, and thereby betray our ignorance. We have grown so wise that even children scarcely now believe in fairies, yet it may be said that their influence is just as great as with our forefathers, for in truth fairies are personified hopes; the happenings that we yearn for; the occurrence of the seemingly unlikely or impossible, and "What is life if hope should perish, and without it, what is death?" That fairies should creep into music seems natural, and the wonder is that they have not exerted more influence and inspired composers more frequently; but many of the greatest masters seem to have shut their doors against them. The three great B's of music—Bach, Beethoven, and Brahms—practically ignored the little folk. So too did Mozart, Schumann, Wagner (excepting his early opera "Die Feen") Liszt, Dvorák, etc. These creative musicians seem to have been too much engrossed with the stern realities of life to trouble themselves with fairy lore. Purcell dealt incidentally with fairies in his contributions to musical plays, and Shakespeare inspired a long list of other British composers; amongst the earliest whose music has come down to us being R. Johnson, who in 1612 set the song "Where the Bee Sucks." Of course *the* composer of fairy music is Mendelssohn, who, by virtue of his strains to "A Midsummer Night's Dream", reigns supreme in fairydom. He was in his eighteenth year when he wrote his overture to this play, the most marvellous production of musical precocity in existence, and the fairies themselves would seem to have guided Mendelssohn's pen when in after years he wrote the incidental music. How many millions of listeners has this music enchanted! Following this train of thought, Weber's opera "Oberon" occurs to the mind, and his romantic style must have made his task congenial. Turning to France, Berlioz wrote a fascinating number in "The Dance of Sylphs" in his dramatic cantata "The Damnation of Faust"; but these sylphs are not legitimate fairy folk, for they assemble at the bidding of the Evil One. Looking towards Russia, there are Tschaikovsky's ballets "The Snow Maiden" and "The Nut-Cracker Man", the latter made familiar to us in the concert-rooms by the "Casse Noisette" suite. The most voluminous writer, among living composers, of fairy music is Frederic H. Cowen. He has given us the suites "In Fairyland", "The Language of Flowers", and "The Butterfly's Ball"; for the chamber, "Flower Fairies"; while his choral works include "The Rose Maiden", "The Sleeping Beauty", "The Water Lily", and "The Fairies' Spring", works which are full of the joy of life, delicacy, and quaintness long associated with fairies. Sullivan gave us some delightful fairy music, and we have lately enjoyed Edward German's strains that accompany Sir William S. Gilbert's "Fallen Fairies", at the Savoy Theatre. F. Gilbert Webb.

Ulm. Hier starb am 2. März der Literarhistoriker Prof. Ernst Holzer, der auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte tätig war und besonders durch seine Forschungen über Schubart (Schubart als Musiker, 1905) bekannt geworden ist. Auch sonst verdankt ihm die württembergische Musikgeschichte manche wichtigen Beiträge. Eine Geschichte der Musik in Ulm soll Holzer in Arbeit gehabt haben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Hermann. Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. d. S. (1833—1908) nebst einem Überblick über die Geschichte des ältesten Hallischen Konzertwesens. 8°, VII und 167 S., Halle S., M. Niemeyer, 1908. ℳ 2,—.

Geschichte von Instituten wird man immer begrüßen. In ihnen spiegelt sich mit Modifikationen das Wesen einer Zeitperiode wider, und wer für den Gang der allgemeinen Geschichte Sinn hat, der vertieft sich mit Liebe auch in den Mikrokosmus, wie ihn die Entwicklung einer einzelnen Stadt oder sogar eines einzelnen Institutes bietet. Leider kommt man aber

bei derartigen Geschichten deshalb selten zu einem Genuß, weil sie ohne bewußten Zusammenhang mit der allgemeinen Geschichte geschrieben sind, und so wird dann die Geschichte eines Instituts erzählt, als gäbe es links und rechts nichts ähnliches, und der Historiker muß dann die Arbeit unternehmen, das Individuelle vom Typischen zu unterscheiden, d. h. er erst treibt Geschichte. Die R. Franz-Singakademie darf sich gratulieren, daß ein so vorzüglicher Fachmann wie Abert ihre Geschichte schrieb, wodurch Geschichtschreibung im obigen Sinne garantiert wurde.

Trotz seiner knappen Behandlung bietet das Kapitel über die Vorgeschichte manches Interessante. Wir hören von einem Collegium musicum, das in den 50er Jahren des 18. Jahrhts. bei starker Beteiligung der Studentenschaft gegründet wurde. Überhaupt ist die Universität an Halles Musikleben ziemlich lebhaft interessiert; sowohl D. G. Türk, der wohl auch als erster an dieser Universität musikalische Vorträge hielt, als auch später Spontini und Schneider erhielten den Ehrendoktor. Ungewöhnlich stark zeigt sich bei diesem Collegium der Einfluß des Singspiels; das Zahlenverhältnis von Theateraufführungen zu Konzerten ist während eines Zeitraums 2:1. Nach den Napoleonischen Kriegen setzt sich ein neuer Trieb erst unter dem Einfluß des neuen Gesangvereinswesens an; zwei große Musikfeste (1829 und 1830) unter Spontini und Schneider sind die glänzenden Leuchten nach außen. Spiritus rector ist in dieser Zeit Friedrich Naue, der besonders was Organisationsideen betrifft, in der engeren Musikgeschichte mit besonderen Ehren genannt werden darf. Sein Plan ging dahin, das Hallische Musikleben von Grund aus zu organisieren: Schule, weitere Ausbildung und öffentliche Musikaufführungen sollten Hand in Hand gehen, Vokal- und Instrumentalmusik gleiche Ausbildung und Pflege erfahren; vier Institute sollten diesen Plan zur praktischen Ausführung bringen helfen. Ich wüßte aus dieser Zeit kein Beispiel zu nennen, das die Prinzipien des Musikwesens des 18. Jahrhunderts — Musizieren zu eigenem Vergnügen, ohne direktes Heranziehen der Öffentlichkeit — mit denen des 19. so schön zu verbinden weiß, wie es hier der Fall ist. Im Grunde genommen ist es das Prinzip, das mutatis mutandis der Berliner Hochschule für Musik oder dem Pariser Conservatoire zugrunde liegt. Gerade über diesen Naue hätte man gern etwas mehr erfahren; die auf S. 20 genannte preußische Agenda Friedrich Wilhelms III. stamt m. W. von Naue. Auch als Herausgeber von Motetten Joh. Christoph und Joh. Mich. Bach's interessiert dieser Mann, und auf diesem Gebiete hätte er noch im besonderen R. Franz bekannt sein müssen. Man erinnert sich aus dessen Briefen an S. von Pilsach, welches Geschrei Franz wegen der Motette »Ich lasse dich nicht« angehoben hat, die sich nebst anderen nicht weniger bedeutenden Motetten schon in Naue's Sammlung als Werk Joh. Christoph's findet. Franz hat auch keine der andern Motetten aufgeführt, während: »Ich lasse dich nicht« sich dreimal in der Aufführungsliste verzeichnet findet.

Wenn Naue's Pläne nicht zur vollen Ausführung gekommen sind, so lag es an dem Mangel an Geld und auch an bald eintretender Interesselosigkeit für die ernste Musik. Der neue Aufschwung ist das Verdienst von Robert Franz, der, ähnlich wie später Riedel in Leipzig, ein Singkränzchen (1840) gegründet hatte, das sich 1843 mit der bedeutungslos gewordenen, 1833 gegründeten Akademie verschmolz. Indessen waren die Interessen von Franz in dieser politisch bewegten Zeit allgemeiner Natur. Abert schreibt (S. 40): »Franz erwies sich als einen der rücksichtslosesten ‚Davidsbündler', nicht allein, wie der junge Schumann, auf dem künstlerischen, sondern auch auf dem politischen Gebiet, als einen scharfen Gegner aller reaktionären Bewegungen in Staat und Kirche«. Was ist aus diesem Franz im Laufe der Jahre geworden? Wo ist er in dem erwähnten Briefwechsel noch zu entdecken, der uns einen Mann zeigt, der über das Musikalische, vielfach Musikantenhafte nicht hinauskommt! Ist hier ein bedeutendes Talent auf Grund enger Verhältnisse verkümmert, oder lag das Philiströse in ihm? Wie häufig kommt es vor, daß jugendliche Brauseköpfe die ärgsten Philister werden. Daß die Schilderung der R. Franz-Periode den Mittelpunkt des Buches ausmacht, ist selbstverständlich. Man erfährt hier viel Neues, über die Art des Franz'schen Studierens mit seinem Chor, seine Programme, seine Musikanschauung usw. Was Franz besonders für Bach und Händel getan hat, wird ihm die Geschichte nie vergessen. Im Jahre 1862 hatte die Akademie 21 Kantaten von Bach in ihrem Programm; da kommt kaum Mosevius mit.

Doch genug über die sehr anregende Schrift. Nur noch einige kleine Anmerkungen. Das auf S. 28 angeführte Werk »Empfindungen am Grabe Jesu« von Händel hat mit dem »Messias« nichts zu

tun, sondern stellt die verballhornte Bearbeitung der Trauermusik auf den Tod der Königin Karoline dar. Zachow (S. 1) zu den »kleineren Talenten« zu zählen, geht wohl nach vollständigerer Kenntnis seiner Werke nicht mehr an. A. H.

Beethoven's sämtliche Briefe. Kritische Ausg. m. Erläutergn. v. Alfr. Kalischer. 2. Aufl. Neu bearb. v. Th. v. Frimmel. II. Bd.: 1811—1815. 8°, XVI u. 310 S. Berlin, Schuster & Loeffler, 1910. ℳ 4,20

Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Hrsg. von Dr. Carl Stumpf. 4. Heft. Mit 3 Tafeln. 8°, 182 S. Leipzig, J. A. Barth, 1909. ℳ 6,50.

Die einzelnen Aufsätze findet man zwar auch in der Zeitschriftenschau notiert, ihrer Bedeutung wegen geschehe es aber auch hier: C. Stumpf, Über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer. — Über zusammengesetzte Wellenformen. Mit 2 Figurentafeln von K. L. u. M. Schaefer. — Differenztöne und Konsonanz. — Akustische Versuche mit Pepito Arriola. L. W. Stern: Der Tonvariator (Mit 2 Fig.). Karl L. Schaefer u. Alfr. Guttmann: Über die Unterschiedsempfindlichkeit für gleichzeitige Töne. Paul von Liebermann und Géza Révész: Über Orthosymphonie. Wolfg. Köhler: Akustische Untersuchungen I. (Mit 1 Tafel).

Hübner, Otto R., Liliencron der Dichter, in seiner Bedeutung f. das deutsche Lied. Einige Beziehgn. unserer Wortkunst zur Tonkunst im Liede. Gr. 8°, 16 S. Leipzig, P. Pabst, 1910. ℳ —,50. — R. Strauß und das Musikdrama. Betrachtungen üb. den Wert od. Unwert gewisser Opernmusiken. 2. Aufl. Gr. 8° 10 S. Leipzig, P. Pabst, 1910. ℳ —,50.

Jachimecki, Zdislaw. Hugo Wolf, eine biographisch-ästhetische Skizze (poln.). Krakau 1909. Selbstverlag. 8°, 42 S.

Die Schrift des Verfassers beabsichtigt, eine Propaganda für die edle Kunst Wolf's in Polen zu machen. In sehr beredten und geistvollen Ausführungen ästhetischen Inhalts verfolgt Verfasser die Art der Wolf'schen Lieder und ergeht sich in der ausdrucksvollen Beschreibung der Eindrücke, die durch Genuß der Wolfschen Kunst hervorgerufen werden. Er skizziert dabei eine gedrängte Geschichte der Monodie, wobei es nur erwünscht wäre, die Lücken zu meiden und die Beziehungen Wolf's zu Schubert, Franz, Schumann, Liszt und Wagner, sowie Wolf's Stellung in dem modernen Liede genauer zu betrachten. Der Verfasser hat die Wolf-Literatur kritisch berücksichtigt. Jedenfalls verdient die Absicht der Verfassers volle Anerkennung.

A. Chybiński.

Jolizza, W. K. v., Das Lied u. seine Geschichte. Mit 122 Notenbeispielen u. Liedern d. früheren Epochen b. z. Ende des 18. Jahrh. 8°, XII u. 692 S. Wien, A. Hartleben, 1910. ℳ 10,—.

Koczalski, Raoul v., Zum 100. Geburtstag Frédéric Chopin's. Chopin-Zyklus. 4 Klaviervorträge, nebst ein. biograph. Skizze: F. Chopin, sowie d. Aufsätzen: Chopin als Komponist u. Chopin als Pianist, u. einer eingeh. Analyse aller z. Vortrag bestimmt. Werke. Kl. 8°, 96 S. Leipzig, P. Pabst, 1909. ℳ —,60.

Melitz, Leo, Führer durch d. Operetten. 119 Operettentexte nach Angabe d. Inhalts, des Personals und der Szenerie hrsg. Kl. 8°, 247 S. Berlin, Globus Verlag, 1910. ℳ 1,—.

Opieński, Heinrich. Chopin. Bd. X der Publikation »Nauka i Sztuka« (polnisch). Lemberg, H. Altenberg, Warschau. E. Wende i Sp. 4°, 140 S.

Prüfer, Arthur, Richard Wagner i. Bayreuth. Vortrag, gehalten i. d. Goethe-Gesellschaft zu Leipzig. Gr. 8°, 19 S. Leipzig, J. Wörner, 1910. ℳ —,80.

Santley, Charles. Reminiscences of my life. London, Pitmans, 1909, pp. 319 demy 8vo. 15/—.

A book attractive to music-lovers on account of the wide reputation of the singer and the extent of his experiences. At the end he writes, "By the Grace of God I have been able to do my work with few interruptions for upwards of fifty-five years, and am still able to do it at the age of seventy-four, whenever I am called upon". Anecdotes abound. Santley's first great wish was to become an actor. He also wished to become a sailor, but practical acquaintance with a sugar-laden ship in dock, with her hull surrounded by a "belt of big fat red cockroaches struggling for life", and with another vessel infested by rats, cured this passion. Regarding the tenor-singer William Harrison (1813—1868), who founded the "Louisa Pyne and Harrison" Company in 1856, and for whom the "Thaddeus" part in Balfe's evergreen "Bohemian Girl" (Drury Lane, 1843) was written, he says, "He had a fine voice, but whether from some organic defect or defective teaching, the tone was decidedly nasal, growing more decided as time passed on". The singing

of Santley himself, a baritone, soon attracted attention, and he had no difficulty in getting engagements; so at 25 he married Gertrude Kemble, daughter of John Mitchell Kemble, and grand-daughter of Charles Kemble. Interesting stories are told of members of the great actor-family. The allegations that Sims Reeves (1818—1900) was given to drink are flatly denied. "In the whole course of my life I have never known a man so belied. It was commonly stated that his abuse of stimulants was the sole cause of his so frequently disappointing the public by non-fulfilment of his engagements. I emphatically deny that statement; we were intimate friends; constantly engaged in the same performances from the year 1858 until a few months before he died. I had every opportunity of knowing him intimately, and I declare I have never met a more moderate man as regards either eating or drinking ... He was always at all times exceedingly anxious about his voice; many and many a time he had not the courage to dress for a concert, and sent an excuse at the last moment for his non appearance". This nervousness increased rather than dimished as years passed on. Sir Charles Santley adds, "It is a great pity that people, otherwise charitably disposed, are not more on their guard against accepting as facts, and retailing as such, foolish and scandalous stories they hear of public men and women, from those who, while professing to be on intimate terms, have not even a passing acquaintance with them". Regarding national tendencies, he says, "We are not generally supposed to be an impressionable prople, but there is no doubt we are subject to rages, musical epidemics, which attack us we do not know how or why, and quit us we know not how or why". Santley was knighted in 1807; see IX, 221, March 1908. For his "Art of singing", see IX., 393, July 1908.

Stanley, Albert A. The International Music Congress at Vienna in 1909. pp. 16, demy 8vo.

This, by Sectional President for United States of America, is a reprint from Proceedings of "Music Teachers' National Association". It gives, part in lighter and part in more serious vein, an account of the occurrences at Vienna; with a generous tribute to persons and things concerned. The last few pages are a compilation of valuable statistics regarding the publications, which will be dealt with in the next number. The object of the paper was to stimulate membership in the United States, wherein the author has been remarkably successful; see XI, 166, 168, Feb. 1910, and XI, 204, March, 1910.

Stumpf, Carl. Philosophische Reden u. Vorträge. II. 262 S. Leipzig, J. A. Barth, 1910. ℳ 5,—.

Darunter auch der Vortrag über »Die Anfänge der Musik«.

Uhlig, Kurt Siegfr., Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« in seiner esoterischen Bedeutung. 8⁰, 47 S. Berlin, P. Raatz, 1910. ℳ 1,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. The channel-passage and music, ZIMG 11, 6. — Frédéric Chopin, MMR 40, 471. — Henri Pape, ein deutscher Meister des Klavierbaues in Frankreich, ZfI 30, 16/17. — Zur Beethovenforschung, Hochland, München, 7, 5.

Alheim, Marie Olenine d'. Das Vermächtnis Mussorgski's (Übersetzung a. dem Französischen v. Arthur Luther), La Maison du Lied, Moscou, Nr. 1, 14 février 1910ff.

Altmann, Wilh. Uraufführung v. Fritz Ritter's einaktiger Oper »Ahasver« in der Berliner Volksoper, MSal 2, 5.

Andro, L. Das Lied im Mittelalter, AMZ 37, 8.

— Leopold Demuth †. AMZ 37, 10.

— Der Schriftsteller H. Pfitzner, NMZ 31, 12.

Angeli, A. de. »Chopin« di Ippolito Valetta, CM 14, 2.

Bachrich, S. Die Wiener Philharmoniker, Erinnerungen, Me 1, 11.

Bas, G. La forma nel canto gregoriano, SC 11, 8.

Batka, R. Aktuelle Musik? Aus einem Briefe, KW 23, 12.

— »Die Maienkönigin« — nicht von Gluck, Me 1, 11.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten

Baudin, Georges. Notes juridiques. La collaboration dramatico-musicale, SIM 6, 3.

Baumstark, Antonio. I mosaici di Sant Apollinare Nuovo et l'antico anno liturgico ravennate, RG 9, 1/2.

Bekker, Paul. Die Rose vom Liebesgarten v. H. Pfitzner. Kritische Studie, NMZ 31, 12.

Bernoulli, Eduard. Beziehungen von Berlioz zu Liszt und Wagner, Sonderabdruck aus »Wissen und Leben« (1909).

Bertha, A. de. Lettres de Moritz Hauptmann, SIM 6, 3.

Bertini, Paolo. Un compendio di Storia dell' istrumentazione, NM 15, 181.

Beßmertny, Marie. Chopin und George Sand. Nach biogr. Material, DMZ 41, 12.

Bie, Oscar. Alte und neue Tänze, Über Land und Meer, Stuttgart, 52, 22.

Blaß, Arthur. Karl Loewe's Klavierwerke, KL 33, 6.

Bopp, Wilh. Offener Brief an die Redaktion der »Musik«, Mk 9, 11.

Boulestin, X.-Marcel. Le socialisme dans l'or du Rhin (B. Shaw), SIM 6, 3.

Boutarel, A. Léone de S. Rousseau à l'Opéra-Comique, M 76, 11.

Br., J. Eros vainqueur de Pierre de Bréville, au Théâtre de la Monnaie, GM 56, 11.

Breithaupt, R. M. Glossen zur Gewichtstechnik, RMZ 11, 11f.

Bruns, Paul. Neue Beobachtungen beim Ausgleichen der Register i. d. Frauenstimme, RMZ 11, 11.

Burdach, Konr. Schiller's Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau, Berlin, 36, 6.

Burkhardt, Max. Friedrich Chopin. Zum 22. Februar 1910, MSal 2, 5.

Camara, Annibal da. »Amore e Perdizione« von Joao Arroyo (Bespr. d. Erstauff. in Hamburg). MSal 2, 5.

Campbell, L. B. »Some ideas on teaching an étude«, Mus 15, 3.

Carraud, G. Le mois à Paris, SIM 6, 3.

Combe, Éduard. Droits d'auteur, VM 3, 13.

Corder, F. How can I be ugly? NMR 9, 100.

Cortissoz, Royal. Elektra and musical muck-raking, NMR 9, 100.

Curzon, H. de. Don Quichotte de M. J. Massenet à l'Opéra de Monte-Carlo, GM 56, 9.

— L'Orphée de Gluck, GM 56, 10.

— Léone de Samuel Rousseau à l'Opéra-Comique de Paris, GM 56, 11.

Dahms, Walter. Johann Ludwig Böhner, MSal 2, 5.

Dauriac, Lionel. A travers l'esthétique. La critique musicale du temps présent, SIM 6, 3.

Decsey, Ernst. Ein neuer Komponist (E. W. Korngold), G 68, 9.

Delaporte, Y. L'Édition Vaticane et les Propres diocésains, RG 9, 1/2.

Dotter, K. Ein Zeugnis Fritzlarer Kirchenmusikanten v. Jahre 1738, Hessenland, Kassel, 24, 4.

Dubitzky, Franz. Komponistenhonorare, SH 2, 9f.

Dupont, J. Del verdadero autor de la »Paleografia Musical«, MSH 3, 7.

Eccarius-Sieber, A. Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege. Überblick über die Literatur des Klaviertrios, NMZ 31, 11.

Elson, Louis C. Max Fiedler: An appreciation and an interview, Mus 15, 3.

Ernst, Albert. Die neuen Wiener »Meistersinger« und Wagner's Gesamtkunstwerk, AMZ 37, 8f.

Falk. Die Jahresversammlung d. Evangelischen Kirchengesangvereins f. den Konsistorialbezirk Cassel am 26. und 27. Sept. 1909 in Fulda, CEK 24, 3.

Fechter, Ferdinand. Italienische Stimmbildung und deutsches Musikdrama, AMZ 37, 10f.

Ferretti, Paolo. L'Introito »Jerusalem« della quarta Domenica di Quaresima, RG 9. 1/2.

Fiege, Rud. Berliner Opern, BfHK 14, 6.

Fischer, Hans. Die Musik in China, MWB 40, 48f.

Freiesleben, Gerhard. Komponist und Textdichter, NMZ 31, 11.

Frey, Martin. Edward MacDowell, MWB 40, 47.

— Carl Reinecke †. MWB 40, 50.

Gänsbacher, Josef. Leander Schlegel, Me 1, 11.

Goeman. Das Emder Gesangbuch (Enchiridion) aus dem J. 1630. Verfasser der Lieder. Zur niedersächsischen Sprache des Gesangbuches. Die übrig. Emder Enchiridien i. sassischer Sprache und ihr Verhältnis zum Enchiridion v. Jahre 1630, Jahrbuch d. Gesellschaft f. bildende Kunst u. vaterländische Altertümer z. Emden, 17. Bd., Heft 1/2.

Golz, B. Rich. Wagner's Briefe an Mathilde Wesendonk, Die Tat, Leipzig, 1, 11.

Haas, Rob. Das Orchester im 18. Jahrh., OMZ 18, 10f. (Aus: Kongreßbuch der IMG.)

Hagemann, Carl. Dichter u. Tondichter-Matineen, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 3, 6.

Harder. Knud. Max Schillings, GM 56, 9.

Hart, W. P. E. de. Über die Bestim-

mung der Spielbelastung mittels einer Wage, KL 33, 5.

Haslbruner, K. M. Karl Goldmark, OMZ 18, 11.

Haß, M. Die »edle Musica« am Berliner Hof im 17. Jahrh., Sonntagsbeilage Nr. 8 z. Vossischen Zeitung 1910, Nr. 86.

Hasse, Karl. Drei Chorwerke von Max Reger (1. Motette »Mein Odem ist schwach«. 2. Gesang der Verklärten. 3. Der 100. Psalm), O 10, 3.

Hennig, Rich. 100 Jahre »Ergo bibamus«, AMZ 37, 11.

Herold, F. Souvenirs inédits de F. H., un musicien Français à Vienne en 1815, SIM 6, 3.

Herold, M. Liturgische Ausgestaltung der Passionsgottesdienste. (Aufgestellt in der Versammlung des bayrischen Pfarrervereins zu Nürnberg, 10. Mai 1909), O 10, 3.

Herz, R. Th. Pfitzner als Liederkomponist, NMZ 31, 12.

Hochstetter, Caesar. Frédéric Chopin zu seinem hundertsten Geburtstage, SMZ 50, 9.

Horneffer, Aug. Moderne Musik, Die Tat, Leipzig, 1, 7. RMZ 11, 10f.

Janetschek, Edwin. Zur Theorie des Kunstgesanges, Sti 4, 6.

Imhofer, R. Über akute Stimmermüdung (Phonasthenia acuta), Sti 4, 6.

Isler, E. Einige Gedanken über unser Männergesangswesen, SMZ 50, 10.

Istel, Edgar. Die D-dur Ouvertüre zu Cornelius' »Barbier von Bagdad« in vier Instrumentationen, Mk 9, 11.

— Wagner's erste Oper »Die Hochzeit« auf Grund der autographen Partitur dargestellt, Mk 9, 12.

K., M. Les Deux Grenadiers de Schumann et de Wagner, GM 56, 9.

Kapp, Julius. Franz Liszt. Eine Rechtfertigung meiner Liszt-Biographie, AMZ 37, 10.

Kaufmann, M. Goldmark's Bescheidenheit. Eine Episode aus dem Karlsbader Badeleben, OMZ 18, 12.

Keefer, Charles H. Un nouveau chiffrage de la basse, SIM 6, 3.

Kitchener, Frederick. Chopin and Schumann, MMR 40, 471.

Klanert, Paul. Georg Friedrich Händel's Oratorium »Joseph«. (Bespr. der Auff. in Halle a. S.), AMZ 37, 9.

Kloeber. Von Kloeber's story of his portrait of Beethoven, Mus 15, 3.

Koczalski, Raoul von. Frédéric Chopin, RMZ 11, 9

Köhler, Wolfg. Akustische Untersuchungen. I. Beitr. z. Akustik und Musikwissensch. IV. Heft.

Krueger, Felix. Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören, ZIMG 11, 6f.

Kruse, G. R. Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent, Me 1, 11.

Landau. Wie die Schröder-Devrient Rollen studierte, BG 39, 3.

Landowska, Wanda. Lettre d'Astrakan, SIM 6, 3.

Liebermann, P. v. u. Révész, Géza. Über Orthosymphonie. Beitr. z. Akustik und Musikwissensch. IV. Heft.

Löbmann, Hugo. Ein Rutz-Abend in Leipzig, Sti 4, 6.

Lothringer, P. Eine Jugendkomposition von Richard Strauß, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 54, 6.

Louis, Rudolf. Über Pfitzner's Kammermusik. Klavierquintett in C dur op. 23), NMZ 31, 12.

— Der Komponist Hans Pfitzner, NMZ 31, 12.

Lutze, Helene. Die Musik in der Erziehung, H 8, 2.

Malherbe, Charles. Weckerlin et sa Bibliothèque, GM 56, 10.

Mangeot, A. »La Forêt«, »La Fête chez Thérèse«, à l'Opéra, MM 22, 4.

Marling, F. H. Portraits of the great violinists as shown in the Metropolitan Art Museum Collection, Mus 15, 3.

Marling, F. H., C. von **Sternberg** and Thomas **Tapper.** A three-foot shelf of musical books, Mus 15, 3.

Martinelli, Fr. Seb. Zuschrift an Franz Xaver Haberl. (Handelt von der Vatikanischen Ausgabe des Liturgischen Gesanges), MS 43, 3.

Mathews, W. S. B. German influence upon American music, as noted in the works of D. Buck, J. K. Paine, W. Mason, J. C. D. Parker, and St. A. Emery, Mus 15, 3.

Mauke, Wilhelm. Ermanno Wolf-Ferrari. Münchener Wochenschrift »Die Propyläen«, 1910, Nr. 22.

— »Maja«, dramat. Dichtung mit Musik von Ad. Vogl. Münchener Zeitung, 1910, Nr. 64.

Mendelsohn, J. John Field, Mus 15, 3.

Mennicke, Carl. Hugo Riemann, Max Hesse's Musiker-Kalender 1910.

Mojsisovics, Roderich von. Welche Anforderungen wären an eine dem heutigen Musikleben entsprechende Musikschule (Konservatorium) zu stellen? AMZ 37, 9.

Morold, Max. Die Händel-Partituren Josef Reiter's, Me 1, 10.

— Das Unmoderne in d. modernen Musik, Die Wage, Wien, 13, 8.

Morsch, Anna. Prof. Alexis Hollaender. Zu seinem 70. Geburtstage, KL 33, 5.

Müller, Herm. Vom deutschen Kirchenlied, KM 11, 1.
Münnich, Rich. Hieronymus Praetorius (Bespr. des Denkmäler-Bandes), MWB 40, 50.
Neisser, A. Weibliche Operettenstars, BW 12, 9.
Niemann, Walter. Frédéric Chopin in Leipzig, RMZ 11, 9.
— Carl Reinecke. Ein Nachruf. Leipziger Neueste Nachrichten, 11. März 1910. Frankfurter Zeitung, 12. März 1910.
Neuhaus, Gustav. »Das natürliche Notensystem«. Eine Verteidigung, DTZ 8, 211.
Noatzsch, Rich. Stileinheit in den Konzertprogrammen höherer Schulen, MSS 4, 12f.
Oehlerking, H. Bernard de Lisle: »Alroy« (Bespr. der Urauff. im Elberfelder Stadttheater), MWB 40, 48.
Paetow, Walter. Musikalische Rundschau, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 54, 6.
Pâque, Désiré. L'art musical et le théâtre, MSal 2, 6f.
Pfohl, F. Carl Halir, Daheim 46, 23.
Pohl, Luise. Josef Joachim und Franz Liszt, AMZ 37, 10.
Preising, J. Über das Dirigieren, KM 11, 1.
Puttmann, Max. Carl Bleyle, »Lernt lachen«, MWB 40, 47.
R., E. Der Simplicius, Oper von Hans Huber, SMZ 50, 11.
Rademächers, Jos. Die neue »Poggi-Konkav-Klaviatur«, RMZ 11, 11.
Reinecke, K. Persönliche Erinnerungen an Klara Schumann, Deutsche Revue, Stuttgart, März 1910.
Reitler, Josef. Den Philharmonikern (Wien), Me 1, 11.
Richter, Otto. Mitwirkung des Gemeindegesanges bei Bach'schen Choralsätzen. Dresdner Anzeiger Nr. 75.
Rutz, Ottmar. Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, Me 1, 10.
Schaub, Hans F. Wege und Ziele eines zeitgemäßen Kompositions-Unterrichts, KL 33, 6.
Schaefer, Karl L. u. **Guttmann,** Alfred. Über die Unterschiedsempfindlichkeit für gleichzeitige Töne. Beitr. z. Akustik und Musikwissensch. IV. Heft.
Schering, A. Zur Musikästhetik Kant's, ZIMG 11, 6,
Schlaffhorst, Clara, und Hedwig **Andersen.** Leo Kofler †, GpB 4, 3.
Schmid, Otto. »Der Schleier der Pierette«, Pantomime von Ernst v. Dohnányi (Bespr. der Dresdner Uraufführ.) BfHK 14, 6.
Schmid, O. Beethoven's »York«-Marsch — ein Marsch für die böhmische Landwehr, DMMZ 32, 8.
Schmidt, Leop. Zwei Musikerbriefe (Heinr. Marschner), Der Zeitgeist, Beilage d. Berl. Tagebl. v. 24. Jan. 1910.
Schmitz, Eugen. Pater Hartmann als Oratorienkomponist, Hochland, München, 7, 5.
— Giacomo Puccini, Hochland, München, 7, 6.
Schneider-Schönfeld, Irma. Aus dsr großen Zeit des Balletts, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 1910, Nr. 3481.
S(chnerich), A. Die Ergebnisse d. Haydnzentenarfeier, Das Vaterland, Nr. 101.
Schröter, Oskar. Interessante Neuerungen im Klavierbau. II. Ein neuer Bach-Flügel, NMZ 31, 11.
Schuhmann, W. Aus dem Tagebuch eines Tenors, BW 12, 9.
Segnitz, Eugen. Carl Reinecke †, AMZ 37, 11.
Seidl, Arthur. Ein Nachwort zur »Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten«, AMZ 37, 8.
Shakespeare, William. Trills and cadenzas in Bach and Handel, Mus 15, 3.
Singer, H. W. Über Franz Liszt, Der Türmer, Stuttgart, 12, 6.
Smolian, Arthur. Karl Reinecke, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 1910, Nr. 3481.
Söhle, Karl. Bertrand Roth und sein Musiksalon, SMZ 50, 8.
Spanuth, Aug. Carl Reinecke als Typus, S 68, 11.
Specht, Rich. Erich Wolfgang Korngold, Me 1, 10.
Spiering, Theodore. My impressions of Carl Halir, Mus 15, 3.
Starcke, Herrmann. Aus denkwürdiger Zeit. Offenbach—Strauß. Die Uraufführungen berühmter Operetten, NMZ 31, 11.
Stavenow, Bernhard. Aus Chopin's Leben, Me 1, 10.
Stein, Fritz. »Der Jenaische Wein- und Bierrufer«, Jenaer Volksblatt Nr. 36.
Stemplinger, E. Die Antike bei Richard Wagner. Studie, Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht, Leipzig, 24, 2.
Stephani, Herm. Nochmals »Partiturenreform«, NMZ 31, 11.
Stern, N. Violinspielapparate u. Sprechmaschinen, Frankfurter Zeitung, 1910, Nr. 74.
Stern, William. Der Tonvariator. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. IV. Heft.
Stolz. Banadietrich, Das Theater, Berlin, 1, 12.
Storck, K. Viktor Hausmann †, Der Türmer, Stuttgart, 12, 6.

Storck, K. Eine deutsche Messe, ibid.
Stößinger, F. Konrad Ansorge, Das Theater, Berlin, 1, 9.
Stümcke, H. Wilhelmine Schröder-Devrient († 1860). In memoriam, BW 12, 10.
Stumpf, Carl. Über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. IV. Heft.
— Über zusammengesetzte Wellenformen. Ibid.
— Differenztöne und Konsonanz. Ibid.
— Akustische Versuche mit Pepito Arriola. Ibid.
Thari, Eugen. Mitwirkung des Gemeindegesanges bei Bach'schen Choralsätzen (Referat über einen Vortrag mit gleichlautendem Titel von Dr. Wustmann in der Ortsgruppe Dresden der IMG.), Dresdener Anzeiger, 1910, Nr. 74.
Thomas-San-Galli, W. A. Zur »Konzertsintflut«, RMZ 11, 8,
— Carl Reinecke †, RMZ 11, 12.
Tideböhl, Ellen von. A jubilee in Russia. (The Imperial Russian Musical Society), MMR 40, 471.
Tischer, Gerh. Gedanken zur Reform des Musikunterrichts, RMZ 11, 11.
Trautmann, Karl. Signor Giovanni Valesi (»Aus Altmünchener Häusern und Erinnerungen«). Münchener Wochenschrift »Die Propyläen«, 1910, Nr. 24.
Ugolini, Giorgio. Musica, CM 14, 2.
Umfrage. Wie stehen Sie zu Chopin? Eine Umfrage zu seinem 100. Geburtstage, RMZ 11, 9f.
Viñaspre, F. P. de. Música de Atril ó polifonía clásica, MSH 3, 7.
Vogel, Moritz. Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig, DTZ 8, 211.
Wallner, Karl. Bericht des Verwaltungsrates an die Generalversammlung des Pensionsinstituts für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Österreichs, OMZ 18, 12.
Weidenbrück, E. Das Musikfest zu Ehren Cäsar Cui's, Petersburger Ztg. Nr. 27.
Werker, Wilh. Die Instrumentation der Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach. Kritische Plauderei über den Stand d. evangelischen Kirchenmusik von 1932, Mk 9, 11.
Wetzel, Herm. Collegium musicum, MSal 2, 6.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Dresden.

Aus der Zusammenkunft der Ortsgruppe am 12. März sei von den geschäftlichen Mitteilungen des Vorsitzenden, des Herrn Geh. Regierungsrats Dr. Ermisch, erwähnt, daß die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel der Anregung der Ortsgruppe nach einer volkstümlichen Auswahlausgabe aus Sperontes stattgegeben hat; die Ausgabe, bei deren Zusammenstellung auch einige andere gleichzeitige Liedersammlungen Berücksichtigung finden, ist in Vorbereitung und soll unter dem Titel 30 Rokokolieder im Laufe dieses Jahres erscheinen. Der praktische Teil des Abends machte uns mit zwei Triosonaten Dall' Abaco's bekannt (op. 3, *F* dur und *A* dur) und, nach Manuskript auf der Leipziger Stadtbibliothek, mit einem Rezitativ und folgender großer Duettarie Kuhnau's aus dessen Himmelfahrtkantate von 1717; sorgfältig, schön und lebensvoll vorgetragen durch die Herren Dr. Neufeldt, Lang, Halling, Möckel und durch Herrn und Frau Nüßle mit Fräulein Heinze fand diese Musik warmen Beifall. Darauf sprach der Unterzeichnete über die Frage der einstigen Mitwirkung des Gemeindegesanges bei Bach's einfachen Choralsätzen im Anschluß an den Artikel von Dr. Heuß im Februarheft unserer Zeitschrift; von einer Wiedergabe dieser Ausführungen sei hier abgesehen, da ihre Veröffentlichung im Bachjahrbuch bevorsteht. Im Anschluß an den Vortrag fand eine Debatte statt, an der sich Herr Prof. Buchmayer und der Vortragende beteiligten. **Rudolf Wustmann.**

Leipzig.

In der Sitzung der Ortsgruppe vom 8. März behandelte Herr Stephan Krehl, der geschätzte Theorie- und Kompositionslehrer am Kgl. Konservatorium der Musik das Thema: »Beobachtungen über musikalische Improvisation«. Herr Krehl teilte darin eigene Erfahrungen mit, die er sich in seiner langjährigen

Praxis als Kompositionslehrer erworben hat. Grundlegende Fragen über die Methodik und den Aufbau des Kompositionsunterrichts wurden dabei berührt. Insbesondere wurde hingewiesen auf die eminente Bedeutung der Improvisation, einer Kunst, die im 18. Jahrh. noch in hoher Blüte stand, auch im 19. Jahrh. noch hervorragende Vertreter wie Rubinstein, Liszt, hatte, die aber in unsern Tagen beinahe ganz vergessen zu sein scheint. Die Beherrschung der strengen Satzformen (Rondo, Sonate) und des reinen Satzes gehört nach der Meinung des Vortragenden nach wie vor zum ABC des angehenden Komponisten, nur hält er die Meinung für falsch, als ob diese Schulung nun auch ohne weiteres die Vorbedingung sei zur künstlerischen Fertigkeit in der freien Satzweise. Es gibt heute noch kein Lehrbuch des freien Satzes. Seine Prinzipien stehen keineswegs fest und doch glaubt Herr Krehl an die Möglichkeit einer Normierung, die von der Improvisation ihren Ausgangspunkt nehmen müßte, anfangend mit deren Grundlage, nämlich der einfachen Kadenz. Durch die Erweiterung der einfachen Kadenzformeln schafft sich dann die Phantasie breiten Raum. Anlehnung an Vorbilder ist anfangs keineswegs verwerflich, später darf eine sich leicht einschleichende Gefahr nicht aus dem Auge verloren werden, die in einer Schematisierung der Motivbildung droht. Solche und noch viele andere besonders auch auf die Methodik sich beziehende Gesichtspunkte behandelte der Redner in gewandtem und klarem Vortrag. Herr Prof. Prüfer hatte schon bei Beginn der Sitzung die Verdienste Krehl's als Lehrer und Komponist gewürdigt und sprach am Schluß im Einverständnis mit allen Anwesenden neben dem Dank die Hoffnung aus, daß die praktischen Musiker, welche hier am Konservatorium wirken, sich immer mehr mit den Vertretern der Musikwissenschaft zusammenschließen möchten im Interesse beider Teile.

Zu erwähnen wären noch die äußerst dankenswerten, den Abend einleitenden Klaviervorträge des Herrn Berthold, der Werke von Seb. Bach, Em. Bach, K. H. Graun, Paradisi und Krebs zu Gehör brachte. **Walther Müller.**

Wien.

Am 9. Jänner 1910 bot die Ortsgruppe den Wiener Musikkreisen Gelegenheit, im Rahmen einer eignen Veranstaltung im Kleinen Musikvereinssaale die Kunst des spanischen Violoncellisten Pablo Casals, die in einem vorhergegangenen großen Konzerte nicht zur gebührenden Geltung gelangt war, in vollem Maße kennen und würdigen zu lernen. Das Zustandekommen dieses jedenfalls denkwürdigen Abends, an welchem Casals seine außerordentliche Meisterschaft und unvergleichliche Interpretationskunst Bach'scher und Beethoven'scher Schöpfungen offenbarte und sich seinen Platz im hiesigen Musikleben begründen konnte, hatte mit besonderem Eifer Prof. Grümmer von der Musikakademie betrieben. Casals spielte: J. S. Bach: Suite Nr. 1 (*G* dur) und Nr. 3 (*C* dur) für Violoncello solo, dann Beethoven: Sonate op. 69 (*A* dur) für Klavier und Violoncello (am Klavier: Mitglied Prof. Karl Prohaska) und mußte sich angesichts des sich enthusiastisch steigernden Beifalls noch zu weiteren Zugaben entschließen. Das am Abend zur Ausgabe gelangte, vortrefflich einführende Programm hatte unser Mitglied Dr. Gustav Donath verfaßt.

Am 23. Februar 1910 fand die Generalversammlung statt, bei welcher auch die Neuwahl der Vereinsfunktionäre erfolgte. Gewählt wurden: Dr. Hugo Botstiber zum Vorsitzenden, Dr. Erwin Luntz zum Vorsitzenden-Stellvertreter, Dr. Egon Wellesz zum Schriftführer, Dr. Adolf Koczirz zum Kassenwart, ferner zu Beisitzern: Prof. Franz Haböck, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski und Prof. Karl Prohaska; als Rechnungsprüfer fungieren: Dr. Oskar Thalberg und Herr Josef Gregor. Anschließend an die Generalversammlung hielt Schriftsteller Josef Gregor einen Vortrag über: »Die Prinzipien der angewandten Dramaturgie der Oper«, worüber er uns nachfolgenden Auszug zur Verfügung stellt:

Das Thema nahm Bezug auf ein vom Vortragenden beim III. Kongreß der IMG. erstattetes Referat: »Die historische Dramaturgie in der Geschichte der Oper« (Kongreßbericht, S. 208ff.). Es wurde dort auf die Notwendigkeit einer ästhetisch und musikwissenschaftlich fundierten Kunstlehre für die Dramaturgie der Oper hingewiesen, welche Kunstlehre aus der historischen Erfahrung schöpfen und der praktischen Bühnenkunst eine gute Stütze sein möge. Jenem Referate gegenüber, in welchem die wissenschaftliche Grundlage behandelt wurde, kamen in diesem Vortrage die praktischen Fälle, die praktische Anwendung zur Sprache.

Der Gegenstand der angewandten Dramaturgie, die konkrete Erscheinung des Dramas auf der Bühne, besitzt in der Oper einen bestimmenden Einfluß auf das künstlerische Ganze. Schon der Komponist, der das Buch in Musik setzt, geht von allerlei Prinzipien der Bühne und Bühnenwirksamkeit aus; in jedem Falle will er ein Bühnenwerk schaffen. Die Komposition einer Oper ist die Auflösung der dramatischen Form eines Wortdramas in die dramatische Form eines Musikdramas, — alle dramatischen Werte liegen nach der Komposition in der Musik. Diese ist gewissermaßen eine tertiäre Form des Dramas, welches, an der Einbildungskraft seines Autors gemessen, schon im Wortdrama eine sekundäre Form eingegangen ist. — Jeder Stil hat sich für diese Umwertung der dramatischen Werte andere Mittel ersonnen (Arie-Rezitativform, durchkomponierte Form). Aufgabe der Dramaturgie ist es, aus der Musik das Drama wiederzugewinnen, es so vor die Hörer zu stellen, daß es aus jedem Takte der Musik herausgehoben zu sein scheint. Mit seinem Satze, daß die Musik in der Oper Mittel, das Drama aber Zweck sein müße, hat sich R. Wagner weniger als großer Ästhetiker, aber als glänzender Dramaturg gezeigt.

Nun aber ist folgendes genau zu beachten. Das Drama ist eine historische Qualität. Die Bühne eine moderne. Das Drama hat einen historischen, epochalen Stil, die Bühne einen modernen, individuellen. Es muß also in jedem einzelnen Falle das Werk auf die Formel der Bühne gebracht werden: Der Dramaturg schafft mit seinen Mitteln die für seine Zeit gültige Bühnenbearbeitung. Die Erscheinung des Dramas ist gemäß dem Wandel der uns zu Gebote stehenden Mittel wandelbar; jede Zeit besitzt das Recht, es auf ihre Weise zu verwirklichen. Nur darf — und hier liegt eine große Norm der Dramaturgie — die überlieferte Eigenart des Werkes durch die neue Auffassung nicht gestört werden; im Gegenteil, alle neue Auffassung soll nur darum geschehen sein, um die kostbaren, unwandelbaren Gedanken des Werkes wie aus einem neuen Gewande herausleuchten zu lassen. Für den Dramaturgen stehen sich mithin objektive Eigenart des Werkes, subjektive, eigene Auffassung stets gegenüber, um zur richtigen, künstlerischen Lösung zu gelangen, täte ihm eine wissenschaftliche, historische Dramaturgie der Oper die besten Dienste. Denn es kommt dazu, daß die Musik stilistische Feinheiten einer anderen Zeit viel strenger bewahrt als z. B. die Dichtkunst — dem Dramaturgen erwächst die Pflicht, von diesen Feinheiten Kenntnis zu nehmen. Denkt man sich ein Drama, welches aus Tänzen zur Musik bestände, aber gewissermaßen, um an die frühere Aufstellung zu erinnern, eine quaternäre Form des Dramas bildete, und denkt man sich diese Tänze fixiert, so würde ein solches getanztes Drama stilistische Unterschiede noch schärfer bewahren als das musikalische. (Alle diese Verhältnisse wurden an einem großen Beispiele erläutert: Die Oper Gluck's und ihre Dramaturgie.)

Nach diesem ersten, allgemeinen Teil des Vortrags befaßte sich der zweite speziell mit Fragen der Regieführung und unterschied für diese mehrere dramaturgisch wichtige Faktoren.

Ein solcher ist vor allem der Gesang, insofern er den Dialog des gesprochenen Dramas im gesungenen vertritt und der Regisseur die Aufgabe hat, den Verlauf der Handlung aus dem gesungenen Wort verständlich zu machen. Seine Arbeit ist insofern leichter, als die Musik für den Schauspieler einen festen Kanon bildet, der ihm Tempo, Tonstärke usw. genau vorschreibt. Nur darf dieses Vorschreiben nicht schematisch und gezwungen verstanden sein; — Leseproben, mit den Sängern

vorgenommen, wären ein gutes Mittel, um den Hinzutritt der Musik als notwendige Ausdruckssteigerung verstehen zu lernen. Jedenfalls muß der Regisseur auch die Musik, hier also die Gesangspartien, genau kennen, um den gewünschten dramatischen Ausdruck zu fordern und zu kontrollieren.

Auch der mimische Faktor stellt besondere Aufgaben. Die Musik begleitet alle Vorgänge mit einem großen umfassenden Rhythmus, außerhalb dessen eigentlich keine Bewegung und Mimik auf der Bühne denkbar ist. Dem Komponisten ist dies meistens bewußt, er legt, der dramatischen Wirkung vorbedacht, Gestaltungen an, denen der Sänger mimisch folgen kann. Aber auch wenn der Komponist nicht eigens vorgearbeitet hat, soll der Regisseur dafür sorgen, daß die Bewegungen auf der Szene sich in getreuem Anschluß an die Musik vollziehen. Damit ist natürlich keine gezwungene, fortlaufende Pantomine gemeint, sondern ein feines Ineinander von optischer und akustischer Wirkung für den Zuschauer, Hörer.

Auch für den dekorativen Faktor schließlich gilt das Prinzip des Anschlusses an die Musik. Dem Stande der Theatertechnik zufolge ist es möglich, die Szenerie nicht nur in ihrer ganzen Erscheinung (Architektur und Landschaft), sondern auch in besonderen Details (Kostümbild, Beleuchtung, Farbenwirkung), dem Ausdruckscharakter der Musik gemäß zu gestalten.

Überschauen wir unsere Untersuchung der wichtigsten szenischen Faktoren, so fällt auf, daß wir einen gemeinsamen Zug dabei wahrnehmen: Die Herauslösung aller dieser Faktoren aus der Musik. Also genau dasselbe Prinzip, das eingangs für die Dramaturgie der Oper im allgemeinen festgestellt wurde: Herausarbeiten, Gewinnen des Dramatischen aus der Musik als erstem Prinzip der Dramaturgie. Über dieser Norm wie über den einzelnen szenischen Faktoren steht dann immer die große Forderung: Eigene, individuelle Auffassung bei Betonung der Eigenart, der Idee des Werkes. Es wird Aufgabe der theoretischen Dramaturgie sein, diese Normen festzulegen und zu erläutern, ihre Einhaltung in der angewandten Dramaturgie aber muß dem Kunstwerke förderlich sein. —

(Der Vortrag erscheint, erweitert und durch Beispiele ergänzt, im Druck und ist durch die Ortsgruppe kostenlos zu beziehen.) **Egon Wellesz.**

Erwiderung.

(Unter Verantwortung des Einsenders.)

Herr Dr. Chilesotti in Bassano war so gütig mir den Bürstenabzug einer Erwiderung in der »*Rivista musicale*« zu senden, in der er gegen mein Referat in der Lautensektion des Wiener Kongresses in eigener Sache Stellung nehmen und sich insbesondere dagegen, daß seine in der Notationsweise und Stimmlage der Gitarre gehaltenen Lautentabulaturübertragungen für Gitarre-Arrangements gehalten werden, wehren zu müssen glaubt. Obwohl das Ganze nur auf eine reine Wortklauberei hinausläuft und für mich absolut kein Grund vorliegt, meine Ausführungen zu verteidigen, da die praktische Qualität dieser Übertragungen durch die Scherrer'sche Publikation, wenn sie auch von Dr. Chilesotti als eine unberechtigte erklärt wird, vollständig gekennzeichnet erscheint, so will ich nur, weil Dr. Ch. sich auf den Weg des Beweises begeben hat, in Kürze auf das reagieren, was etwa als solcher gelten könnte.

Herr Dr. Chilesotti belehrt mich, daß außer der Lautenstimmung *G C F a d g* in Italien und *A D G h e a* in Deutschland noch andere Stimmungen im Gebrauch waren, so insbesondere *C F B d g e* und *E A D fis h e* — sein System — und verweist mich diesbezüglich auf 2 Stücke in dem von ihm transkribierten Werke Horatio Vecchi's »*Selva di varia ricreatione*« (1590), wovon er ein Exemplar mir zu widmen die besondere Liebenswürdigkeit hatte. — Ich bemerke: 1. Bereits im 1. Bde. der *Biblioteca di Rarità Musicali* (Ricordi 1883) bedient sich Dr. Ch. zur Transkription der Tänze Caroso's und Negri's der gitarristischen Notationsart, wozu durchwegs an Stelle der reellen Lautenstimmungen die Stimmung *E A D fis h e* (die Stimmlage unserer Gitarre) ohne nähere Motivierung supponiert wird.

2. Unter den Vecchi'schen Transkriptionen (5. Bd. der gleichen Bibliothek, 1892) bei denen Dr. Ch. zur Wiedergabe der Originalstimmung das Doppelliniensystem verwendet, findet sich zwar die Stimmung *C F B d g e* für die Kanzonette auf S. 13 vorgeschrieben; dies bezieht sich jedoch nicht auf den »*liuto ordinario*«, sondern, wie ausdrücklich bemerkt wird, für die Diskantlaute (*liuto quartino*), also für eine ganz spezielle Type der Laute, welche uns in dieser Stimmung auch sonst entgegentritt (vgl. Morphy, I. Bd., S. XX u. XXXII).

Bezüglich der ins Haupttreffen geführten Stimmung *E A D fis h e* gesteht Dr. Ch. (S. 23) selbst: »No ho mai trovato esempio d'una simile accordatura nel liuto. Si tratta d'uno strumento più grande del Liuto ordinario oppure del così detto Tiorbino?« — Und siehe da, heute, nach 17 Jahren versucht er uns mit sophistischer Kniffigkeit diesen erklärt vereinzelten, instrumental gar nicht agnoszierten Fall als historischen Beweis der prinzipiellen Berechtigung seines Übertragungssystems vorzusetzen, dessen er sich schon 9 Jahre vor Herausgabe des Vecchi'schen Buches bedient hat! —

Ich habe allen Grund, Herrn Dr. Chilesotti für seine Auslassungen verbunden zu sein; sie haben ein weiteres Streiflicht auf die im Bereiche der Lautenmusik möglichen Konstruktionen geworfen.

Wien. Dr. **Adolf Koczirz.**

Neue Mitglieder.

Akademischer Gesangverein (vertr. dch. Stud. Keck) Heidelberg.
Basil Allchin, Esqu., M. A., Hertford College Oxford.
Ch. Delgouffre, Brüssel, Avenue de la Porte de Hal.
Albert Dumont, Antwerpen, Avenue du Sud 73.
Sylvain Dupuis, Brüssel, Rue Potagère 134.
Prof. **W. van Dyke Bingham,** Teachers College, Columbia University, New York City.
Lieut. **G. P. Green,** R. N., H. M. S. »Ostrich«, C. / o. G. P. O., London.
Musikalische Gesellschaft (vertr. dch. Geh. Hofrat Prof. Dr. Braune) Heidelberg.
Franz Pazdirek, Wien II., Ennsgasse 13.
Hermann Popper, Assistent am Musik-Institut der Universität, Heidelberg Blumenstr. 25.
Louis Rée, Wien III., Hauptstraße 8.
Otto Voß, Direktor d. Heidelberger Musik-Akademie, Heidelberg.
L. Wallner, Brüssel, 39, Chaussee de Charleroi.
Francis L. York, Detroit Conservatory of Musik, Detroit, Mich., 530 Woodwart Ave.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Prof. Dr. **Hermann Abert,** Halle a. d. S., jetzt: Reichardtstr. 3.
T. Casson, Esq., London, jetzt: 80, Hotham Road, Putney, S.W.
Dr. **Adolf Chybinski,** Musikschriftsteller, München, jetzt: 23, Destouches-Str. 1, Atelier.
Clarence Dickinson, Chicago, jetzt: New York, 412, Fifth Ave.
Prof. Dr. **Hermann Gehrmann,** Frankfurt a. M., jetzt: Egenolffstr. 42 II.
Dr. **Albert Mayer-Reinach,** Kiel, jetzt: Moltkestraße 62.
Max Schneider, Bibliothekar, Berlin, jetzt: W. 10, Herkulesufer (v. d. Heydtstr.) 15 II.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Ch. Em. Ruelle (Paris), Le musicographe Aristide Quintilien.
R. Hohenemser (Berlin), Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern.
Egon Wellesz (Wien), Giuseppe Bonno. (1710—1788.) Sein Leben und seine dramatischen Werke.
W. H. Grattan Flood (Enniscorthy), Crow St. Music Hall, Dublin, from 1730 to 1754.
† Hugh Alexander Douglas (Rome), Notes on the History of the Pontifical Singers.
Thomas Casson (London), Some Special Devices in Selective Organ-registering.
Rudolf Wustmann (Dresden-Bühlau), Zum Text der Zauberflöte.

Ausgegeben Mitte April 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Nochmals: Bach's Choral und die Gemeinde.

Es wurde im letzten Heft (S. 222) darauf hingewiesen, daß der im Februar erschienene Artikel: Bach's Choral und die Gemeinde eine Widerlegung von seiten Dr. Wustmann's erfuhr, die in dem inzwischen erschienenen Bachjahrbuch 1910 allgemein zugänglich geworden ist. W.'s großer Artikel (S. 102—124 des Bachjahrbuchs) enthält zum größeren Teil eine Rechtfertigung des im Dessauer Vortrag über unsere Frage Aufgestellten und ferner eine Widerlegung meines Februar-Artikels mit dem Resultat: »Auch nicht einen Schatten von Beweis hat Heuß für seine Ansicht beigebracht.«

W. betitelt seine Verteidigungsschrift: Konnte Bach's Gemeinde bei seinen einfachen Chorälen mitsingen?

Also plötzlich eine Frage, nichts mehr von der apodiktischen Sicherheit wie im Dessauer Vortrag! Es ist dies zwar der einzige Erfolg unseres Artikels bei W., aber er ist immerhin sehr beträchtlich. Hätte W. doch von Anfang an diesen Standpunkt eingenommen! Hätte er in Dessau etwa gesprochen: »Wir spezifisch kirchlichen Bachleute empfehlen die Mitwirkung der Gemeinde bei den einfachen Chorälen aus Gründen kirchlicher Erbauung. Historisch beweisen läßt sich die Sache leider vorläufig noch nicht, aber ich halte sie schon jetzt und aus Gründen, die ich Ihnen vorlegte, für sehr wahrscheinlich.« Dann wäre alles so weit in Ordnung gewesen, und man hätte nicht in aller Entschiedenheit gegen eine Fälschung der Historie sich wenden müssen. Denn eine solche lag vor, wenn auch W., zwar mehr andeutungsweise als direkt sich dagegen auszureden sucht. Ich muß diesen Fall als ersten zur Sprache bringen, weniger der Sache wegen, als um einen Begriff von W.'s Verteidigungsmethode zu geben. Er sagt (S. 104) folgendes:

Was ist aus diesen Zeugnissen anderes zu folgern, als daß die Leipziger Gemeinde zu Bach's Zeit das Recht hatte — dies der Wortlaut meiner Dessauer Ausführung —, die einfachen Passionschoräle mitzusingen, und daß sie es auch ausgeübt hat?

Wer das liest, erhält den Eindruck, daß W. das Hauptgewicht auf das Recht der Bach'schen Gemeinde zum Mitsingen gelegt habe. Das hört sich denn auch völlig ungefährlich an, denn über die Rechte einer Kirchengemeinde zu streiten, dürfte schwerlich jemanden einfallen; es handelt sich ja um etwas, was eigentlich gar nicht existiert. Die Rechte einer Gemeinde bestehen nicht darin, daß sie solche besitzt, sondern darin, daß sie dies und jenes, meistens Gewohnheitsmäßiges, als etwas selbstverständliches ausübt. Der Satz lautet denn auch in dem Dessauer Vortrag:

> ... wo es (das Werk, d. h. die Matthäuspassion) aber am Karfreitag oder Palmsonntag gottesdienstlich musiziert wird, hat die Gemeinde heute so gut das Recht mitzusingen, wie sie es zu Bach's Zeit gehabt und — das ist historisch nicht zu bezweifeln — ausgeübt hat.

Wohin das ominöse: Das ist historisch nicht zu bezweifeln, gehört, läßt sich nicht bezweifeln. Es gehört nicht zu den unverbrieften und nicht greifbaren »Rechten« der Gemeinde, sondern zu »ausgeübt hat«, was eben heißt: es ist historische Tatsache, daß die Gemeinde zu Bach's Zeit die Choräle der Matthäuspassion mitgesungen hat. Und das ist eben eine geschichtliche Fälschung, die nicht geringer wird, wenn sie nachträglich künstlich abgeschwächt wird.

Doch dies nur nebenbei. Denn es ist meine Absicht, diesen Artikel möglichst wenig polemisch zu halten und ihn auf einen Boden zu stellen, der mehr oder weniger jedem dieses Thema interessant machen kann. Dieser Standpunkt scheint mir auch eine erneute und ausführlichere Behandlung zu rechtfertigen. Nur dann und wann gilt es eben einen »Schluß« zu ziehen.

Wenn ich mich zunächst mit den historischen Gründen W.'s beschäftige, so geschieht es weniger, um sie alle einzeln zu beleuchten, sondern deshalb, um für die ganze Frage einen etwas breiteren Untergrund zu gewinnen, der dann zeigen kann, wie überaus einseitig W.'s Darstellung ist und auf welchem Kardinalfehler sie beruht.

Gleich über eine Grundfrage hat man sich klar zu sein: Wann kommt der Choral, und zwar der von der Gemeinde gesungene Choral in die Passion? Bestimmt wissen wir, daß die Gemeinde schon im 16. Jahrhundert vor und nach der Passion ein Lied sang. Schon Spitta legt nahe, daß man sich damit nicht begnügt habe (II, S. 317), sondern, daß auch innerhalb der Passion an passenden Stellen Ruhepunkte gemacht wurden, an »welchen die versammelte Christenheit mit einem bezüglichen Liede eintrat«. Diese auf dem Wege geistvoller Spekulation — die uns ebenfalls noch beschäftigen wird — gefundene Anschauung hat Spitta wieder eine ganze Sammlung wenig schmeichelhafter Ausdrücke (Willkürlichkeiten, historische Unrichtigkeiten, ohne die Spur eines Zeugnisses) von seiten W.'s zugezogen, die doppelt dreist sind, weil ihnen jede Spur der Berechtigung fehlt. Denn wir besitzen für diese Mitwirkung der Gemeinde in der früheren, der auf dem gregorianischen Lektionston beruhenden Choralpassion unzweideutige Beweise: O. Kade[1]) berichtet an zwei Stellen seines Buches (S. 170 und 174), daß in Exemplaren der Walther'schen Passion Choralstrophen angemerkt seien mit dem Vermerk, hier habe die Gemeinde zu singen. Diese Aufzeichnungen stammen, wie Kade bemerkt, aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Tatsächlich läßt sich nur auf diesem Untergrunde die spätere Funktion des

1) Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. 1893.

Chorals in der Passion sowie sein Auftreten in kantatenartigen Kirchenkompositionen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erklären. Wenn die Choräle auch den späteren Drucken, z. B. der oft aufgelegten Walther'schen Passion, nicht beigegeben wurden, so hat dies seinen einfachen Grund, der auch noch in den Vorreden Sebastiani's und Theile's deutlich fühlbar wird. In den Choraleinlagen ließ man den einzelnen Gemeinden freie Wahl, da die Beliebtheit sowie wohl auch die Kenntnis der Choräle mit den einzelnen Orten oder doch Provinzen wechselte. Dieser Brauch, *ad libitum* Choräle in Passionen und sonstige kirchliche Werke einzulegen, hat sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten, und es nähme nicht sonderlich wunder, wenn man ihn heute noch in entlegenen Orten träfe. Kretzschmar (Führer II, 1, S. 74) berichtet, daß noch vor 40 Jahren in der Dresdner Kreuzkirche bei den Karfreitagspassionen die vorkommenden Choräle auf der Liedtafel mit ihrer Gesangbuchnummer ausgesteckt, und sogar in Haydn's »Sieben Worte« und Beethoven's »Christus« Gemeindelieder eingelegt worden seien. Das alles gibt den direkten Anhalt dafür, wie einst das System für die Choraleinlagen in der älteren Choralpassion gehandhabt wurde, für deren überaus zähes Leben wir ja noch jüngst ein außerordentlich interessantes Zeugnis aus der Gegenwart durch Max Schneider erhalten haben[1]). Wir brauchen uns auch nicht darüber zu verwundern, daß verhältnismäßig so wenig direkte Zeugnisse für die choralsingende Gemeinde und überhaupt das Vorkommen des Chorals in der Passion in der vor-Sebastiani'schen Zeit vorliegen; was gewissermaßen für jede Gemeinde selbständig reguliert wurde und ohne weiteres reguliert werden konnte sowie auch mußte, das hatten die Komponisten von Passionen nicht nötig anzugeben. Es kann auch so gemeinhin als Regel (bis ins 19. Jahrhundert) gelten: Was von der Gemeinde gesungen wird, das notieren die Komponisten nicht besonders. Bis etwa 1650 handelt es sich um die Zeit, in der die Gemeinde »begeistert« den Choral in den Choralpassionen anstimmte, der ohne irgendwelche Zutat, wie sie später die Beigabe von Instrumenten vorstellt — in der Karwoche waren Instrumente ausgeschlossen —, ja bekanntlich auch ohne die stützende Orgel gesungen wurde.

Mit den Passionen von Sebastiani und Theile tritt die Passion in ein neues Stadium ein, oder wohl besser, sie zeigen ein neues Stadium der Entwicklung bereits scharf ausgebildet an. Als wesentlich erscheint, daß die beiden Passionen, trotzdem sie aus der gleichen Zeit stammen (1672 und 1673), recht verschiedene Entwicklungsphasen anzeigen, was wohl daher rührt, daß sie örtlich ziemlich weit auseinander liegen (Lübeck und Königsberg). Die ältere Entwicklungsform zeigt die Passion von Sebastiani, wenn auch nicht in allen Teilen. Mit Chorälen sehr stark versehen — es treten zwölfmal solche auf —, hat sie jedenfalls als ein besonderes Beispiel der durch Choräle erweiterten Passion insofern zu gelten, als die Choräle erstens einmal beigegeben sind. Warum dies geschehen mußte, davon später. Sebastiani weiß aber noch wohl, daß für die Choraleinlagen ein gewisser Spielraum gelassen werden muß. Er schreibt:

Und wo dem günstigen *Directori* frembden Ortes die Melodey vom Liede: In dich hab ich gehoffet, Herr, woraus der Vers Herr meinen Geist befehl ich dir, genommen, nicht gefallen möchte, kann er die gebräuchliche Melodey seines Ortes beybehalten.

1) Die alte Choralpassion in der Gegenwart. Ztschr. d. IMG. VI, S. 491.

Das weist deutlich auf den damaligen Brauch hin, in der Choralpassion die eingestreuten Choräle nach eigenem Gutdünken auszuwählen, wie eben auch, daß der Choral in der Choralpassion schon lange Heimatrecht hatte. Wenn ich vor allem an die Choralpassion denke, so geschieht es deshalb, weil die Komponisten der modernen rezitativischen Passion, wie sie Sebastiani als einer der ersten vertritt, es noch freistellen, die Passion auch *choraliter* aufzuführen und gerade in diesem Falle auf das alte System der Choralpassion, die Choraleinlagen in freierer Weise zu handhaben, hinweisen. Das tut zwar Sebastiani anläßlich der Herausgabe seiner Matthäuspassion nicht[1]), wohl aber Theile. Er sagt gerade heraus, daß seine Instrumentalpassion auch *choraliter* und ohne Instrumente zu brauchen sei, in diesem Falle können aber an Stelle seiner *Arien* »teutsche Kirchenpsalmen« — ein Name für das selbstverständlich von der Gemeinde gesungene Kirchenlied — treten. Theile's Stellung zu der Choralpassion ist bezeichnend und von klassischer Deutlichkeit. Er sagt: Wenn ihr meine moderne und künstlerische Passion musiziert, dann habt ihr von den Chorälen abzusehen, an deren Stelle ich euch *Arien* gebe, die euch natürlich viel besser gefallen werden als die simpeln Kirchenlieder; wollt und könnt ihr aber meine Instrumentalpassion nicht aufführen, sondern seid ihr gezwungen, zu der veralteten Choralpassion zu greifen, dann legt natürlich, wie ihr's gewöhnt seid, eure »teutschen Kirchenpsalmen« ein. Es ist dies der Standpunkt des radikalen Fortschrittlers, der allerdings weiß, daß er mit seinen Neuerungen auch auf Widerstand stoßen wird, und deshalb zu einem klugen Kompromiß seine Zuflucht nimmt. Tatsächlich bringt auch Theile als Einlagen nur Arien — im ganzen vier — und sieht vom Choral in jeglicher Weise völlig ab. Indessen läßt sich dennoch eine Mischform denken, die tatsächlich auch später da und dort anzutreffen ist und von der wir ein Beispiel kennen lernen werden. Nämlich: eine Passion wie die Theile'sche läßt sich als moderne Passion aufführen, neben den Arien lassen sich aber auch von der Gemeinde gesungene Choräle nach alter Sitte einlegen. Theile zwar will von diesem Nebeneinanderstellen der heterogenen Elemente: ausgebildete Kunst und primitiver Gemeindegesang allerdings nichts wissen, aber in solchen Fällen schlägt eben die Praxis ihre eigenen Wege ein.

Nun aber weiter: Welcher Unterschied offenbart sich zwischen Theile und Sebastiani, welch letzterer seine Einlagen völlig aus dem Schatz des Gemeindeliedes bezieht, aber die künstlerische Wirkung des Chorals in verschiedener Beziehung künstlerisch zu steigern sucht! Er gibt ihm eine ausgeführte Instrumentalbegleitung, und ferner läßt er ihn *solo* singen, wenn auch, wie ich nachher kurz darzulegen versuchen werde, wohl nicht alle. In der beigegebenen Instrumentalbegleitung ist in erster Linie der Grund zu suchen, warum Sebastiani die Choräle seiner Partitur mitgab. Die Kunstform verlangte kategorisch ein Aufschreiben der Choräle. Auch hier kann man Sebastiani's Vorwort noch besonders als Zeugnis ansehen. Er sagt:

> Auf diese [wie die vorliegende Passion] *recitirende* und dergleichen nach heutiger Manier eingerichtete auch mit Kirchen Liedern außgeziehrte *Concert* Art habe ich durchs gantze Jahr, ... die Evangelia gesetzet.

1) Er holt dies nachträglich in dem von Spitta (II, S. 318) zitierten Büchlein über die Passion von 1686 nach, aus dem hervorgehe, daß es Sebastiani der Gemeinde freistellte, die Lieder mitzusingen. Spitta's Bemerkung ist indessen zu kurz, um sie wirklich als Quelle benutzen zu können.

Für uns liegt das wichtigste in den Worten: »auch mit Kirchenliedern ausgeziehrte« ausgedrückt. Erstens ersehen wir daraus, daß Sebastiani Wert darauf legte, trotz seiner modernen Bestrebungen nicht als Umstürzler, sondern als Weiterbildner in der Choralfrage zu gelten, er bringt deshalb nach alter Sitte auch Kirchenlieder, aber eben »ausgeziehrte«. Es handelte sich allerdings nicht mehr um die einfache Verwendung des Chorals wie früher, wo er gar nicht notiert zu werden brauchte und ihn die Gemeinde schlechtweg sang, aber immerhin, dem Choral war der feste Platz in der Passion gelassen. Wohl nur von hier aus wird man den Passus in Sebastiani's Titel zur Passion ganz begreifen können, d. h. ihn nicht mißverstehen. Es heißt da:

»Worinnen zu erweckung mehrer *Devotion* unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet und dem Texte *accomodieret* worden.«

Wer hieraus schlösse, daß etwa Sebastiani den Choral in der Passion eingeführt habe, würde sich täuschen; denn es ging ja gerade auch aus seinem Vorwort hervor, daß er mit der Sitte des Choraleinlegens rechnete. Der künstlerische, von Sebastiani selbst betonte Standpunkt, den er den Chorälen gegenüber einnahm, zeigt aber an, daß die »erweckung mehrer *Devotion*« eben durch die neue Art der Verwendung des Kirchenliedes bewerkstelligt werden solle. Sebastiani gibt sich Mühe, den Choral durch kunstvolle instrumentale Begleitung auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben, und hierin mag er wirklich einer der ersten gewesen sein. Als Bearbeiter von Chorälen stellt Sebastiani wohl auch eines der wesentlichsten Mittelglieder zwischen Eccard und Bach vor. Denn fünf Choräle bringt Sebastiani in Joh. Eccard's Satze, nur eben die vier unteren Stimmen für Instrumente übertragen. Die Anwendung dieses alten Mittels — glaubt man doch Verhältnisse, wie sie um 1600 vorhanden waren, anzutreffen — war sicherlich ein Akt der Verlegenheit; Sebastiani wußte nicht recht, wie er seiner Liebe zum Choral unter den veränderten Bedingungen Rechnung tragen sollte. Das Neue bestand aber darin, dem solistisch und begleitet gebrachten Choral, der als eine der bezeichnendsten Wirkungen des deutschen einstimmigen Liedes aufzufassen ist, durch die Mitwirkung der Instrumente zu neuem Glanz zu verhelfen, d. h. man fing eben an, mit dem Choral zu experimentieren, und zwar auf einer Grundlage, die seinem innersten Wesen zwar widerspricht — sofern der Choral Allgemeinempfinden ausdrückt —, der wir aber auch Bach's durchaus individuelle Choralkunst verdanken. Mit Sebastiani beginnt der Choral in der Passion eine doppelte Rolle zu spielen: entweder tritt er als einfaches, von der Gemeinde gesungenes Lied auf, oder aber er erscheint in mehr oder weniger künstlerischer Form, als Sololied mit und ohne Instrumente, in vierstimmigem, später oft allerprimitivstem Chorsatz, wo es dann Fälle geben kann, daß die Gemeinde ebenfalls die Melodiestimme mitsang. Mit anderen Worten: das bei der Choralpassion da und dort geübte System, Gemeindechoräle einzulegen, macht sich auch im weiteren Verlauf der Geschichte geltend, wie sich ja auch die Choralpassion bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Ferner aber tritt der Choral in der verschiedensten Art künstlerischer Bearbeitung auf, die in den meisten Fällen eine Mitwirkung der Gemeinde von selbst ausschließt. Nach Prüfung der bis heute bekannten Fälle, wo es sich um beglaubigte Mitwirkung der Gemeinde in Passionen und Kantaten handelt, läßt sich sagen, daß noch kein einziges unzweifelhaftes Zeugnis aus der vor- und der Bach'schen Zeit vorliegt, aus

dem hervorgeht, daß die Gemeinde sich mitsingend betätigt hat, wenn der Choral in höherer künstlerischer Form auftritt. Indessen können ja vielleicht solche noch gefunden werden. Indessen möchte gerade ich auf die Eventualität eines solchen Falles hinweisen und ihn zur Diskussion stellen. Er betrifft die Choräle bei Sebastiani. Sie sind alle für eine Stimme mit vierstimmiger Instrumentalbegleitung. Aber nicht bei allen steht der untrügliche Vermerk: *Canto solo.* Bei verschiedenen Chorälen fehlt er, und zwar auch bei dem vorletzten Choral, bei dem es Sebastiani freistellte, ob man ihn nicht mit dem gemeindeüblichen Choral vertauschen wolle. Das könnte darauf hindeuten, daß Sebastiani wenigstens bei diesem Choral an eine Mitwirkung der Gemeinde dachte, aber irgendwie zwingend ist dieser Grund nicht. Hinter Sebastiani's »Erlaubnisbescheinigung« steckt vielleicht auch ein psychologischer Grund: Ließ sich, wie es in dieser Passion der Fall ist, die Gemeinde die Choräle vorsingen, so ist damit noch nicht gesagt, daß sie auch mit »mehrer *Devotion*« Choräle sich angehört hätte, die ihr nicht geläufig waren. Die Wirkung des Chorals — in dieser Beziehung urteilen Musiker und Theologen, die für den Choral gerade im 18. Jahrh. sehr eintraten, ganz gleich — liegt vor allem darin, daß er bekannt ist und in uns Empfindungen erweckt, wie es eben nur etwas Vertrautes zu tun imstande ist. Wenn ein heutiger Komponist in eine Weihnachtsmusik z. B. »Stille Nacht« hineinwebt, und sei es nur andeutungsweise — wie es z. B. Max Reger in einer seiner Choralkantaten getan hat —, so erweckt er damit in dem Zuhörer Gefühle, die in ihrer Art mit nichts anderem erzeugt werden können. Es kommt dabei gar nicht vor, daß die Zuhörer die Melodie ohne weiteres mitsummen oder gar mitsingen; es handelt sich um ein stilles Mitschwingen der Seele [1]).

So gilt es denn immer, in erster Linie zu fragen, ob der Choral in irgend einer künstlerischen Form oder in primitiver Gestalt auftritt. Ich greife auch hier die zwei Beispiele heraus, auf die W. in völliger Unkenntnis der Verhältnisse seine Hypothese aufbaute.

Wir hören zunächst aus Merseburg, und zwar aus dem Jahre 1709, daß die Gemeinde Choräle mitsang, worüber Spitta ausführlich (II, S. 317 f.) berichtet. Um was handelt es sich aber hier? Um eine buchstäbliche Choralpassion, bei der die Choräle natürlich nicht abgedruckt sind, »sondern es wird durch eine eingeklammerte Angabe des Anfangs der Strophe und meistens auch der Seite im Passionsbuche auf sie verwiesen mit den Worten: Hier wird gesungen aus dem Liede«. Und mit derartigen Beispielen will W. beweisen, daß die Bach'schen Choräle von der Gemeinde mitgesungen wurden! Er hätte gerade so gut mit der von Max Schneider entdeckten Bornstedter Passionsaufführung operieren können.

Und das zweite Beispiel, nach dessen Zitat W. emphatisch ausruft: »Was ist aus diesen Zeugnissen anders zu schließen, als ....?« Es betrifft die Stelle in Gerber's »Historie der Kirchen-Ceremonien etc.« von 1732, auf die ebenfalls schon Spitta aufmerksam machte (II, S. 318, ausführlicher im Bachjahrbuch S. 103 f.). Wir lernen hier W. von einer neuen Seite kennen, nämlich, daß er ohne Kritik historischen Exkursionen früherer Schriftsteller gegenübersteht. Gerber weiß nichts davon, daß die Gemeinde in der Choral-

1) Das wird allerdings Wustmann völlig unverständlich sein. Denn er braucht irgendwo nur den Ausdruck »Bekannte deutsche Lieder« (S. 110) zu entdecken, und sofort schwingt seine Seele sich auf Flügeln der Gemeinde empor und macht sich Luft.

passion schon lange mitsang, sondern er glaubt, daß die Einführung des Chorals eine Erscheinung der letzten 50 Jahre sei. Man wird diesen Irrtum einem damaligen Schriftsteller nicht verübeln, nur muß man mit ihm rechnen. Dann versteht sich aber auch der Satz:

Bisher [in der Zeit zwischen 1680 und 1730] hat man gar angefangen, die Passions-Historia ... mit vielerlei Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Gesetzgen aus einem Paßions-Liede einzumischen, da die gantze Gemeinde mitsinget, alsdenn gehen die Instrumenten wieder mit Hauffen«.

Wie klar ist diese Nachricht für den, der zu lesen versteht und sich in der ganzen Frage auskennt! Der Satz über die Mitwirkung der Gemeinde sagt, daß es sich um ganz einfachen, primitiven Choralgesang handelt, bei dem gerade ein charakteristisches Moment des neuen »künstlerischen« Chorals, die Mitwirkung der Instrumente, fehlt. Wenn die Gemeinde ihr eingeschobenes ad libitum-»Gesetzgen« absolviert hat, dann »gehen die Instrumenten wieder mit Hauffen«, d. h. es beginnt wieder die eigentliche, moderne Passionsmusik. Es läßt sich wohl mit Bestimmtheit sagen, daß die Choräle, von denen Gerber hier redet, in die Partitur gar nicht aufgenommen waren, denn die Instrumente pausierten deshalb, weil sie keine Stimmen hatten. Man sieht noch ein Weiteres: Der von der Gemeinde gesungene Choral wird von Gerber als etwas Unorganisches empfunden, als etwas, das in seiner primitiven Gestalt zu der »auf das künstlichste« musizierten Passion nicht so recht passen will. Wir haben hier das Beispiel dafür, daß der althergebrachte Choral in seiner ursprünglichen Gestalt sich da und dort selbst in die oratorische Passion hineingerettet hat, ein Beweis, wie fest er etwa in der Choralpassion Fuß gefaßt hatte. Als etwas Sonderbares erscheint dem Historiker diese seltsame Verquickung nicht. Gerade aus diesem Grunde machte ich auf Theile's Vorwort aufmerksam. Die Möglichkeit der Stilvermengung ergab sich an Orten, die an die Choralpassion gewöhnt waren, sehr leicht, wenn ein Kantor einmal eine moderne Passionsmusik aufführte, aber es fehlte dann auch die Verwunderung des Publikums nicht. Und gerade auch hierüber spricht sich Gerber aus:

»Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viel hohe *Ministri* und Adeliche Damen beysammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit grosser *Devotion* sungen: Als nun diese theatralische *Music* anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung« usw.

Höchst natürlich! Wenn die Bornstedter Bürger, die noch heute am Karfreitag ihre uralte Choralpassion aufführen, urplötzlich die Bach'sche Matthäuspassion zu hören bekämen, wären sie ebenfalls höchst verwundert, vielleicht, nebenbei gesagt, nicht einmal angenehm. Gerber redet eben von Einzelfällen, von einem Ort, dem die neue Passionsart, die von einem fortschrittlichen Kantor unter der Marke der hergebrachten Choralpassion eingeschmuggelt wurde, noch etwas total Fremdes war[1]). Die Damen und Herren hatten sogar ihre Passionsbücher mitgebracht, um in althergebrachter Weise zu singen, den ersten Choral sangen sie auch ganz ahnungslos mit, dann aber! — Man sieht, an echtem Musikantenhumor hat es diesem Kantor nicht gefehlt, sowie aber auch, daß es etwa damaligen Musikern gar nicht darauf ankam, mit der

1) Man sieht, wie langsam sich die oratorische Passion Bahn brach. Von Sebastiani's Passion liegt eine Abschrift schon aus dem Jahre 1663 vor. Gerber gibt als Grenze 1680 an.

Tradition flugs zu brechen, wenn sie etwas Besseres, d. h. Moderneres in petto hatten. Die Entwicklung der Passion bis zu Bach ist gerade deshalb so außerordentlich interessant, weil man deutlich verfolgen kann, wie die Musiker diese anfänglich rein liturgische Form den liturgischen Gebräuchen immer mehr entreißen und sie in eine reine künstlerische Sphäre zu bringen suchen. (Dazu gehörte u. a. auch, daß die Gemeinde nicht mehr mit ihren vom künstlerischen Standpunkt aus primitiven Ergüssen sich hineinmengte.) Ist hier, und zwar mit Bach, der Höhepunkt erreicht, dann zerfällt die Form allmählich. Wie gerade Bach liturgische Sitten in die reine Kunstsphäre überzuleiten wußte, dabei natürlich auch mit der Tradition als solcher brach, das läßt sich gerade an Hand des ersten Passionsliedes, von dem auch noch Gerber als einem Gemeindelied berichtet, sehr schön zeigen. Die Passion mit einem Gemeindelied zu beginnen, gehörte — von alters her — direkt zu ihrem Wesen. Wie hat sich Bach mit diesem uralten Brauch abgefunden! Die Johannespassion begann er ursprünglich mit der großen Choralphantasie über: »O Mensch, bewein' dein Sünde groß«, die später den Abschluß des ersten Teils der Matthäuspassion bildete. In der späteren Fassung der Johannespassion sah Bach beim Eingangschor vollständig vom Choral ab, erinnerte aber mit dem Satz »Zeig uns Herr, durch deine Passion« an den einstigen Introitus des Passionstextes. In der Matthäuspassion aber griff er wieder auf den Choral zurück, indem er in den gewaltigen Klagechor den Passionschoral »O Lamm Gottes« hineinwob, und damit eine uralte Sitte in künstlerisch-idealer Weise verewigte. Man sieht, wie äußerst nahe sich Bach einerseits mit der Tradition berührt und wie ungeheuer weit er sich von ihr andererseits entfernt. Und ferner leuchtet es ohne weiteres ein, wie frei ein damaliger Künstler in seinen kirchlichen Werken verfahren konnte. Man denke sich eine kirchliche Obrigkeit, der etwa Männer wie Wustmann oder der Straßburger Theologieprofessor Smend angehört hätten und setze den Fall, daß Bach sich ihnen unterordnen hätte müssen. Diese Herren hätten Bach in aller Entschiedenheit bedeutet, daß es uralte Sitte sei, daß die Gemeinde den Anfangschoral mitsinge, daß überhaupt die Passion mit einem Choral zu beginnen habe. Schmunzelnd hätte dann Bach seine Partitur der Matthäuspassion hervorgeholt und mit den Fingern auf das System gezeigt, wo der Choral zu finden ist. Da wären die Herren heftig aufgestanden und der eine von ihnen hätte gesprochen: Herr Bach, Sie sind ein hinterlistiger Kunde! Sie wollen uns hinters Licht führen! Was dürfen wir weiter Zeugnis? Der Choral steht allerdings da, aber wie soll sich die Gemeinde in diesem schrecklichen Gewühl von Stimmen zurechtfinden? Der Choral muß so einfach als möglich gebracht werden, ohne jegliche musikalische Arroganz« [1]). Bach aber schwieg stille, und da er gerade an den Chören der Hohenpriester und Schriftgelehrten arbeitete, nahm er einen solchen hervor und sprach: »Vielleicht verstehen Sie diese Chöre besser«.

Wer diesen Ausführungen gefolgt ist, wird, wenn ihm auch W.'s Ausführungen im Bachjahrbuch bekannt sind, schon lange herausgefunden haben, worin der Kardinalfehler von W.'s historischen Ausführungen liegt. Er hatte keine Ahnung davon, daß der primitive, von der Gemeinde gesungene Choral schon lange, etwa vom Ende des 16. Jahrhunderts an innerhalb der Choral-

1) Ich phantasiere nicht. Wustmann selbst hat ja den Rat gegeben, die Choral-Figuralchöre Bach's in primitive Gemeindechoräle umzuwandeln, und die kirchlichen Herren haben in Dessau Amen gesagt.

passion einen festen Platz hatte, und daß das Auftreten des bearbeiteten Chorals bei Sebastiani bereits eine weitere Stufe in dem Anteil des Chorals an der Passion bedeutet, wobei klar zutage liegt, daß der künstlerisch bearbeitete Choral von der Mitwirkung der Gemeinde absieht. Er weiß infolgedessen nichts davon, daß zwei Choralströmungen miteinander parallel gehen, eine künstlerische und eine primitive, die etwa da und dort Verbindungen eingehen, die es aber jedenfalls gilt, klar voneinander zu trennen.

Da W. der Choral in der Passion als etwas ganz Neues erscheint, um die Zeit der Wende des 17. Jahrhunderts zugleich erneute Nachrichten auftauchen, daß die Gemeinde Passionschoräle sang, so ist ihm schon dies alles ein Zeugnis dafür, daß sich sozusagen sämtliche Musiker, vor allem Bach mit seiner starken Berücksichtigung des Chorals, in die scheinbar neue —„ die eben historisch schon sehr alt ist — Choralbewegung gestellt hätten und zwar eben in die primitive. Er konstruiert Geschichte, verkünstelt sich in Interpretationen[1]), er greift zu Stützen, die nicht einmal Strohhalme sind[2]) und die einem Historiker das Genick brechen; er vergewaltigt Spitta, dessen Darstellung ihm einfach völlig unverständlich ist[3]) usw.

So manche Fragen historischer Art es aber noch zu erledigen gäbe, ich muß mich auf einige wenige von prinzipieller Bedeutung beschränken. Es ist unverkennbar, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem Choral eine erneute Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es lassen sich hierfür auch viel sprechendere Zeugnisse anführen, als wie sie gerade auch W. gibt. Nur ist es völlig verkehrt, dieses Protegieren des Chorals — denn um ein solches handelt es sich — als einen Ausfluß gesteigerten kirchlichen Sinnes zu deuten, was auch ein starkes Verkennen des damaligen Zeitgeistes bedeutet. Man protegiert den Choral, und zwar vielfach aus keinem andern Grunde, als weil die Gemeinde sich ihm zu entfremden drohte. Wir haben dafür sehr bezeichnende Belege: so das Aufkommen einer stützenden Orgelbegleitung, die im 17. Jahrhundert noch nicht nötig gewesen war. Noch bezeichnender ist es,

1) Wobei komische Mißverständnisse passieren. So scheint ihm selbst das Vorwort Seebach's zu seinem Passionstexte (Spitta S. 327, Bachjahrbuch S. 105) indirekt ein Beweis für die Mitwirkung der Gemeinde. W., durch seinen fanatischen Eifer ganz blind gemacht, hat übersehen, daß die Choräle in diesem Text einzelnen Personen, wie Jesus, Johannes usw. in den Mund gelegt sind (Spitta II, S. 319).

2) So würde man es nicht für möglich halten, daß selbst Rochlitz mit seinem, 1832 geschriebenen Aufsatz über Bach's Johannespassion unter den Kronzeugen für W.'s Ansicht figurieren muß. Rochlitz als Historiker für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ernst nehmen und gerade in diesem Aufsatz! Das ist vielleicht das allerstärkste, was W. seinen Lesern zumutet. Rochlitz' Aufsatz über die Entstehung der Johannespassion hat mit Phantasie nichts mehr zu tun, sondern ist blühendste Phantastik. Die Passion wäre nach seiner Meinung so entstanden, daß Bach und der Superintendent Deyling an einem freien Nachmittag zusammen gekommen wären und sie miteinander abgemacht hätten, die oratorische Passion zu — begründen. Wenn sich's wenigstens um die Matthäuspassion handelte! Aber die Johannespassion, die Bach fertig nach Leipzig brachte!

3) Darüber einige abschließende Worte. Es ist einfach nicht definierbare Entstellung, Spitta in dieser Frage neben allerhand anderen Ausdrücken Doktrinarismus vorzuwerfen, aus dem einfachen Grunde, weil Spitta die Frage in bezug auf Bach mit keinem Worte berührt. Wäre sie schon damals akut gewesen, so hätte sie Spitta natürlich mit besonderem Nachdruck behandelt, und erst dann dürfte man eventuell von Doktrinarismus reden. Was man aber nicht behandelt, darauf versteift man sich auch nicht. Übrigens verdankt W. sozusagen alle historischen Beweise für die Mitwirkung der Gemeinde in der Passion Spitta.

daß der *Chorus musicus* verpflichtet wird, den Gemeindegesang zu unterstützen, wofür Rautenstrauch in seinem wertvollen Buche: Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen[1]) eine ganze Reihe höchst interessanter Belege gibt. Gewissermaßen in die ganz gleiche Reihe von Zeugnissen gehört auch die von W. zitierte Verordnung des Leipziger Superintendenten aus dem Jahre 1714, die bestimmte, »daß in der Sonnabendvesper zu St. Nikolai das Lateinische Magnificat, welches die Choralisten sonst gar allein gesungen, zu mehrerer Andacht der Beichtenden, und damit auch diese möchten mitsingen können, ins Teutsche Meine Seele erhebet den Herrn verwandelt worden«. Man sieht, worum es sich hier handelt. Mân suchte die Gemeinde stärker zur Andacht heranzuziehen und dies dadurch zu erreichen, daß das Magnificat deutsch gesungen wurde. Dabei wurde die Funktion der Choralisten gerade umgedreht; sie waren nun dazu da, die Gemeinde zu stützen. Hätte diese schon früher das Magnificat deutsch gesungen, so wäre wohl, wie uns dies eben aus andern Orten berichtet wird, an die Choralisten die Verordnung ergangen, von nun an mitzusingen[2]). Aus der Verordnung zu schließen, daß die Gemeinde auch die Bach'schen Choräle mitgesungen hätte, ist so verkehrt wie nur möglich, denn es hieße nicht anders als die Behauptung aufstellen, Bach hätte seine kunstvollen Choräle eigens zu dem Zwecke geschrieben, um den Gemeindegesang zu stützen. Bei der Kommunionsmusik scheint man um diese Zeit überhaupt da und dort auf Vereinfachung gedrängt zu haben (s. die Olbernhauer Satzungen von 1721[3]); die Gemeinde sollte möglichst wenig durch kunstvolle »theatralische« Musik »gestöhret« werden. Sehr interessant ist es, in Fragen Leipziger Kommunions-Musik einen Mann wie Kuhnau zu hören. (S. das Memorial von 1717. Spitta S. 864.) Aus diesem geht hervor, daß es (wenigstens in der Thomaskirche) bei der Kommunion seine besonderen Schwierigkeiten hatte, den Zusammenhang zwischen der singenden Gemeinde und dem Chor herzustellen. Kuhnau sagt, es sei besser, wenn der Präfekt allein die Lieder und Verse anfange (d. h. anstimme) und mitsinge, damit er besser auf das »Volck Achtung« geben könne. Sängen die Choralisten ebenfalls mit, dann sei jener in seiner »*Attention* auf das Volck nur gehindert«. Man mache die Nutzanwendung auf Bach's Choräle mit ihrer aufs subtilste verästelten Harmonik; die leiseste Divergenz zwischen den zwei ausführenden Organen müßte zu der greulichsten Musik führen.

So kann man um diese Zeit tatsächlich von Bestrebungen zur Hebung des Gemeindegesanges sprechen, dann überhaupt um solche zur Erweckung stärkeren kirchlichen Empfindens. Die Komponisten kommen dieser letzteren Tendenz dadurch entgegen, daß sie wohl allgemein etwas stärker als früher den Choral in ihren Kirchenmusiken kultivieren. Es war dies in den meisten Fällen kein inneres Bedürfnis, sondern ist wohl als eine gewisse Abfindungs-

1) Leipzig, 1907. S. 397 f. Man bemerke, wie die Verordnungen, von denen die erste schon aus dem Jahr 1710 stammt, immer schärfer werden. 1740 ist es sogar schon nötig zu sagen, die Cantoristen müßten den Choral von Anfang bis zu Ende singen, »damit nicht nur bey noch nicht völlig versammelter Gemeinde wenigstens auff dem Chore die Gesänge ohne Herunterziehen durchgesungen, sondern auch der Gemeinde der rechte Ton, besser in die Ohren fallen möge«.

2) Man muß nun noch wissen, für wen eigentlich die Sonnabendvesper zu St. Nikolai bestimmt war, nämlich für die kleinen Leute, die Gesellen und das Gesinde, eine Mitteilung, die ich B. F. Richter, einem wirklichen Kenner der Musikgeschichte Leipzigs, verdanke.

3) Rautenstrauch, a. a. O., S. 398.

summe zu verstehen, die den immer stärker gegen die Musik und besonders die so sehr konzertierende Musik auftretenden Geistlichen gezahlt wurde. So legt Fasch in seine Komposition der Brockes'schen Passion Choräle ein, und läßt sich 1752 in einen Jahrgang Kantatentexte Choräle »anfügen«[1]). Den Ausdruck »geistreiches Lied« trifft man in dieser Zeit auf diesem Gebiet immer wieder; er ist sehr bezeichnend für dieses Zeitalter und seine Stellung zum Choral. Die herzliche, unbefangene Freude am Choral war verloren gegangen; »geistreich« wurde ein Kirchenlied besonders durch den Zusammenhang, in dem es in einer zyklischen Komposition bei passender Textauswahl gestellt werden konnte. So kam es tatsächlich auch vor, daß solche im besonderen Interesse der Gemeinde eingelegten Choräle von dieser auch mitgesungen wurden. Die Komponisten hatten dabei natürlich auf die Gemeinde Rücksicht zu nehmen, »da die Gemeinde mitzusingen vermögend« und es wird uns (um 1750) versichert, daß diese »jetzige Art gar sehr erbaulich[2])« sei.

Dieses Rücksichtnehmen auf die Gemeinde wird man wohl als einen der ziemlich vielen Gründe ansehen, warum der Choral in künstlerischer Beziehung direkt verkommt und eine Primitivität im Satz aufweist, die in der Musikliteratur ihresgleichen sucht, d. h. nur in gewissen Männerchören ein Pendant findet. Beim Choral handelt es sich aber nicht um Komponisten fünften Grades, sondern selbst um Männer wie Telemann, Graupner, Stölzel. Von dieser Seite betrachtet, ist der Choral dieser Zeit ein Beispiel dafür, wie eine der edelsten Gattungen der deutschen Musik durch die ihr teilweise aufgedrungene Pflicht, recht populär, volkstümlich zu sein, geradewegs versimpelt. Reicht man etwa der Geistlichkeit auch nur einen Finger für ihre direkten Bestrebungen, so packt sie den ganzen Mann; die neue Bachgesellschaft ist hierfür nur wieder ein anderes Beispiel. Sicherlich hätten die Komponisten nicht so sehr der künstlerischen Versimpelung des Chorals Vorschub geleistet, wenn sie zu diesem überhaupt noch innere, produktive Beziehungen gehabt hätten. Für den Choral gab es um diese Zeit, wie die Geschichte zeigt, nur die Alternative: Tiefes musikalisches Erfassen seiner Eigenart auf der Grundlage des Textes bei selbstverständlicher Bedingung, ihn der Gemeinde im Sinne populärer Anpassung an sie zu entreißen oder vorzuenthalten, oder — populäre Versimpelung. Seit Sebastiani fließen diese beiden Strömungen nebeneinander her, die künstlerische gerät, da ihr die Tiefe und die Kraft fehlt, die neuen Prinzipien[3]) der Kunst sich im produktiven Sinne dienstbar zu machen, allmählich in den künstlerisch seichten Strom primitiver Erbauung. Mit Bach hört auch die Geschichte des künstlerisch behandelten Chorals auf allen Gebieten vorläufig rundweg auf.

Wenn hier versucht wurde, von der historischen Entwicklung des damaligen Chorals ein Bild zu geben, so geschah es nicht aus dem Grunde, um die Frage ohne weiteres auf historischem Wege zu entscheiden. Wie gefährlich dieser sein kann, wenn er nicht gründlich bereitet wird, sieht man an W.'s

---

1) Siehe B. Engelke, J. F. Fasch. Sammelbände X, S. 282. Betreffs der Passion s. die Dissertation des Verf. Halle 1908. S. 46.

2) Rautenstrauch, a. a. O., S. 398.

3) Darunter ist in erster Linie die musikalisch vollwertige Ausgestaltung auf dem Prinzip des Generalbasses zu verstehen. In zweiter Linie kommt dann das instrumentale Prinzip, die poetisierende Instrumentalbegleitung in Betracht, Fragen, die einer näheren historischen Darstellung erst noch bedürfen.

Ausführungen. Gerade die historische Ausführung legt es nahe, zu ihrer Kontrolle auch den künstlerischen Weg zu beschreiten, der auch zu einem absolut klaren Resultat führt, so daß die historische Behandlung im Grunde genommen gar nicht nötig ist. Es konnte aber des Interesses nicht entbehren, darzulegen, daß man auch in historischer Beziehung zu einem ähnlichen Resultate geführt wird, und eine gewisse Notwendigkeit ergab sich daraus, weil die Historie direkt mißbraucht worden war. Mit der künstlerischen Seite mich hier nochmals und zwar ausführlicher zu beschäftigen, erlaubt der Raum nicht[1]), und so sei einzig in Kürze auf W.'s Darstellung eingegangen, die meine »unwiderlegbaren« Gründe direkt aus der Welt zu schaffen sucht. Diese Gründe bezogen sich darauf, daß Bach den traditionellen Choralmelodien oft sehr frei gegenübersteht, er selbst die gleichen Melodien immer wieder, und zwar oft außerordentlich charakteristischen Veränderungen unterzieht. Der Grund hierfür ist dabei sehr einfach: Bach ging vom Texte aus, an Hand dessen er auch die Melodie mehr oder weniger stark individualisierte. Daraus ergab sich einerseits die Folgerung, daß die Choräle — von ihrer sonstigen künstlerischen Behandlung ganz abgesehen — unmöglich im Hinblick auf die mitwirkende Gemeinde gebracht sein könnten, wie es anderseits dieser ganz unmöglich gewesen wäre, in die Choräle mit einzustimmen. W. weist nun auf die Veränderungen hin, die Choräle im Laufe der Zeit durchmachen — eine altbekannte Sache — mit besonderem Hinweis auf die zu Bach's Zeiten vorhandenen Leipziger Gesangbücher. Er schreibt:

Bach's Formen reihen sich mit einer fast organischen Natürlichkeit zwischen Vetter [1709] und Doles [1785] ein: sie greifen manche kleine gefällige Neuerungen Vetter's auf, fügen auch einige hinzu, schließen sich aber stellenweise auch der älteren Vopelius'schen Form an, an Streben nach Einfachheit, aus dem sich auch einige Neuerungen ergeben. Irgend etwas Störendes für die damalige Gemeinde oder eine Verhinderung für sie zum Mitsingen hat in der Bach'schen Form nicht gelegen, wie denn auch noch niemand, selbst Spitta nicht, dem doch daran gelegen haben müßte, auf den für jene koloraturumwitterte Zeit doppelt haltlosen Einfall gekommen ist, aus dem und jenem kleinen Melisma des Chores und der Instrumente die Heuß'sche Folgerung zu ziehen.«

Es handelt sich hier um eine Irreführung der Leser, der ich auf musikwissenschaftlichem Gebiete kein zweites Beispiel an die Seite zu stellen vermag. Die Hauptfrage, ob Bach sich überhaupt jemals an die gemeindeübliche Fassung der Choräle wirklich gehalten habe, kann ich sehr kurz beantworten, weil sie, trotz W.'s Gegenversicherung, bereits von Spitta »etwas ausführlicher« behandelt worden ist. Spitta ist zur Behandlung dieser Frage durch einen Streit mit Rust geführt worden; er vergleicht die Bach'schen Choralfassungen mit denen von Vopelius und Vetter an einer Anzahl von Beispielen und ruft dann zum Schluß ganz ungeduldig aus:

Wo bleibt solchen Erscheinungen gegenüber, deren Zahl ich leicht noch bedeutend vermehren könnte, die Rücksicht auf die gemeindeübliche Melodie?

Ich selbst bin auf diese Stelle, die sich unter den »Nachträgen und Berichtigungen« (II, S. 990) findet, erst nachträglich aufmerksam geworden, was nichts auf sich hatte, weil, wie man sieht, bei der Frage nur das

1) Eine größere Arbeit über Bach's Choräle zu schreiben, ist schon längere Zeit meine Absicht. Schon im letztem Aufsatz wurde auf die künstlerische Notwendigkeit einer solchen hingewiesen.

herauskommt, was die Bach'schen Choräle uns ohne weiteres sagen, wenn man sie wirklich einmal studiert hat. Die charakteristischen Veränderungen sind deshalb absolut bachisch, weil sie in dem jeweiligen Text, der einer Melodie untergelegt ist, ihre künstlerische Begründung finden. Bach's System der Choralbehandlung schließt einen Anschluß an die gemeindeübliche Normalform aus, was eben nur deshalb geschehen konnte, weil die Gemeinde nicht mitsang.

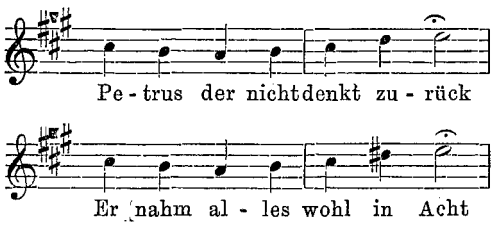
Ich möchte hier, wenn auch nebenbei, einen Fall zur Sprache bringen, der die Mitwirkung der Gemeinde nicht ausschließt. W. ruft als Kronzeugen auch Rietschel herbei, der (anläßlich des Leipziger Bachfestes 1904) geschrieben hatte, die Gemeinde »solle« bei der im Festgottesdienst aufgeführten Kantate: »Gott der Herr ist Sonn und Schild« die beiden Choräle mitsingen. Ein Beweis wurde selbstverständlich nicht gegeben. Für dieses »soll« lassen sich aber wenigstens für den Allerweltschoral: Nun danket alle Gott« einige Gründe immerhin nahelegen. Erstens hatte der Reformationsgottesdienst eine ganz besondere liturgische Ordnung[1]), dann aber — und das ist weit bezeichnender — weist der Choralsatz die denkbar einfachste Fassung auf. Schon die Notierung in halben Noten weicht von der Bach'schen Regel völlig ab, sämtliche Melismen fehlen, die Stimmführung ist von größter Simplizität, wie man sie bei andern Komponisten findet, kein Mensch würde Bach als den Bearbeiter des Chorales erkennen. Kurz, wir können sagen, in dieser Art würden etwa die Bach'schen Choräle aussehen, wenn die Gemeinde sie mitgesungen hätte. Diese Mitwirkung hätte uns um eine der herrlichsten Blüten protestantischer Choralkunst gebracht. Bei aller, besonders der früheren Kunst handelt es sich immer um die Frage: Aus welchen Verhältnissen wächst eine Kunst heraus? Daß die Mitwirkung der Gemeinde ganz besondere Verhältnisse bietet, dürfte niemand abstreiten wollen. Man vergleiche nun noch den Satz, wie ihn Bach der gleichen Melodie — sogar mit gleichem Text! — in andern Kantaten gibt; hier haben wir wieder den Bach eigentümlichen Satz, auch Melismen haben sich wieder eingeschlichen. Ich sage, es ist möglich, daß n diesem Fall die Gemeinde mitgesungen hat; es bleibt nämlich auch die Annahme offen, daß Bach an diesem Festtag gewissermaßen »populär« sich geben wollte und deshalb seiner Eigenart sich begab. Jeder wird auch sagen, daß, wenn die Gemeinde bei diesem Choral mitsingt, sie nichts zu Grunde richtet. Hätte Bach nur derartige Choralsätze geschrieben, so würde ich nicht eine einzige Zeile zu ihrer künstlerischen Rechtfertigung schreiben, ich ließ sie der Kirche mit Haut und Haar, und Wustmann dürfte sogar seine falschen Töne hineinsingen lassen.

Indessen sind einige Bemerkungen noch notwendig, um W.'s Darstellung ihrem Charakter nach voll würdigen zu können. Nachdem ich einige Beispiele in meinem Artikel gegeben habe zum Beweis dafür, daß Bach die gleiche Melodie sehr oft in verschiedener Fassung bringt, kann, wer überhaupt zu diesen Fragen ein Wort mitsprechen will, nicht mehr unterlassen, die verschiedenen Fassungen einer und derselben Melodie, wie sie bei Bach vorkommen, zu zitieren. Was tut nun W., der an einer Anzahl Beispiele das Verhältnis Bach's zu Leipziger Gesangbüchern darstellen will? Er bringt von Bach nur eine einzige Fassung, er unterschlägt also gerade das, worauf es ankommt, das, was ich die unwiderlegbaren Gründe nannte[2]). Noch bezeichnender erscheint, daß W. die Bach'schen Veränderungen samt und sonders als »Melismen« und damit als für den Gemeindegesang

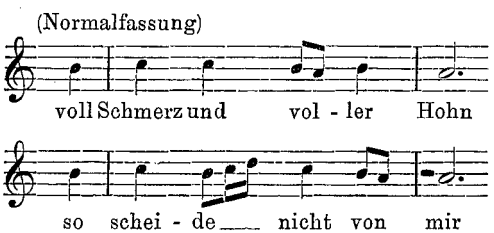
1) Das Nähere bei Rietschel: Der Gottesdienst des zweiten Bachfestes. Programmbuch zum Bachfest 1904.

2) Übrigens zeigen auch die von W. gegebenen Beispiele genügend, daß sich Bach weder an Vopelius noch an Vetter wirklich hielt. Man kontrolliere den

ungefährlich hinstellt. Niemand wird auf die wirklichen Melismen ein allzugroßes Gewicht in dem Sinne legen, daß zu ihnen nicht eventuell dann und wann auch die reine Melodie gesungen werden könnte, es kommt aber auf die scharfen Veränderungen an, die keine Melismen mehr sind. Auch davon enthält mein erster Artikel Beispiele (z. B. S. 138 beim Wort »Marter«), sie können aber ins fast Unbeschränkte vermehrt werden, wenn ihre Angabe sich nicht aus Raumrücksichten verbieten würde. In aller Kürze gebe ich nur wenigstens noch zwei Beispiele — ich habe Dutzende ähnlicher zusammengestellt — und zwar aus den Passionen, weil dort die Sachlage am eklatantesten sich offenbart; denn die verschiedenen Fassungen kehren in ein und demselben Werk wieder. Die erste Zeile des damals bekanntesten Passionschorals: »Jesu Leiden«, der dreimal in der Johannespassion erscheint, weist folgende Fassungen auf:



Das »*Dis*«, das für W. als Melisma gilt, ist eine der Bach'schen Ungezogenheiten mit natürlich tief innerlicher textlicher Begründung. Das »wohl in Acht nehmen« gibt die Erhöhung, die Schärfe. Vielleicht wollte Bach auch sagen, daß die Gemeinde sich mit ihrem *d* in Acht nehmen solle! In der Matthäuspassion ist die zweite Choralzeile des fünfmal gebrachten Chorals: »O Haupt voll Blut und Wunden« in vier Fassungen ziemlich übereinstimmend, beim letztenmal, bei »Wenn ich einmal soll scheiden« finden starke Abweichungen statt:



zweiten Teil des Chorals: »Wie schön leuchtet«. Gerade bei der gleichnamigen Choralkantate stimmt die Bach'sche Fassung nicht mit der Leipziger Tradition überein. Während bei dieser der 8. und 9. Ton *a* und *b* heißen, hat Bach *g* und *a*! Es entstünden also die lieblichsten Sekundenparallelen. In andern Kantaten hingegen hätte Bach die Leipziger Fassung gewählt, wieder in andern weicht er noch stärker von ihr ab als in dem ersten Beispiel. Es existieren nicht weniger als drei recht verschiedene Fassungen dieser Stelle aus der Leipziger Zeit. Das nennt man die Gemeinde zur Einheit »erziehen«! W. liest eben auch aus der Musik gerade das heraus, was ihm beliebt. Bei dem auf S. 112 zitierten Beispiel bemerke man Bach's charakteristischen Quartensprung am Schluß des Chorals, der in allen seinen fünf Fassungen vorkommt, sodaß sich Bach also nicht ein einzigesmal wirklich an die Leigziger Fassung gehalten hat.

Für W. haben derartige Zusammenklänge absolut nicht »Störendes«, und ihn in dieser wie überhaupt einer Frage[1]) über diesen Gegenstand zu überzeugen, ist völlig ausgeschlossen. In Dresden anläßlich des W.'schen Vortrages versuchte dies Prof. R. Buchmayer, indem er die schrecklichen Zusammenklänge, die sich aus den verschiedenen Fassungen ergeben, an dem chromatischen Beispiel aus der Johannespassion am Klavier demonstrierte. Auch Buchmayer konnte die Sache einzig von der humoristischen Seite betrachten. Er machte den famosen musikalischen Witz, daß Bach, der mit der chromatischen Einführung des *des* die »Marter« schilderte, keineswegs eine Doppelmarter beabsichtigt habe, indem die Gemeinde zu diesem *des* ein *d* singe! Mag aber jemand einen noch so guten Witz machen; W. weiß immer noch einen besseren: denn man höre, was er hierauf erwiderte[2]): Das Ohr sei heutzutage anspruchsvoller als ehemals, und Bach hätte seinen Hörern mehr zumuten können. Ist diese äußerste Bankrotterklärung nicht allerliebst? Damit W. recht behält, werden der Leipziger Gemeinde und selbst Bach die Ohren von Kannibalen angedichtet. Wie man aber sieht, wird es nichts auf dieser Welt geben, das W. überzeugen kann. Wie sein Gehör von ganz einzigartiger Beschaffenheit sein muß, so dürfte er auch nach dieser Darstellung auf seiner Meinung beharren und wohl auch in dieser Beziehung einzig dastehen.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

The "Freischütz" in London, 1824.

The first performance of this (libretto by Friedrich Kind, after Johann August Apel's 1809 novel) was in Berlin, 18 June 1821, the 6th anniversary of Waterloo. Like Waterloo, it inaugurated an epoch, coming at Berlin only 5 weeks after Spontini's fine but radically distinct "Olympia". The first performance in England was at the Lyceum Theatre ("English Opera House") on 23 July 1824, under S. J. Arnold's management, with English words. This marked an epoch in England also, as the most striking point in the transition from purely English opera to foreign opera translated, and actually almost the first example of that process.

Frederick Corder contributes the following remarks as to the plot and genesis of "Freischütz":—

---

1) So wird man es, trotzdem ich die sachlich-natürliche Erklärung bezüglich der Instrumentation der Choräle gegeben habe, nicht verwunderlich finden, daß W. bei seiner Meinung beharrt. Er beruft sich nun auf Spitta, der sich ebenfalls über die Instrumentation Gedanken machte, aber den natürlichen Grund nicht herausgefunden hatte. Wie durchaus richtig meine Erklärung ist, läßt sich aus anderen Sätzen Bach's oder Händel's beweisen, bei denen die Instrumente mit den Singstimmen gehen. Man sehe sich z. B. die Instrumentation des zweiten *Kyrie* der *h*moll Messe an: da spielen bei einer Fuge, bei der doch jede Stimme gleichwichtig ist, folgende Instrumente den Sopran mit: 1. Violine, 2 Flöten, 1. Oboe, nach dem ganz gleichen System wie bei den Chorälen. Und so in unendlich vielen Fällen, auch Blechbläser findet man etwa an solchen Stellen. Wo Spitta überholt ist, beruft sich W. auf ihn, wenn er ihn brauchen kann.

2) S. den Artikel über den Ortsgruppenabend von Eugen Thari in den Dresdne Nachrichten vom 16. März.

"In 1816 the need of on opera subject became pressing with Weber. He had considered and rejected the story of Tannhäuser; he suggested Apel's story to a lawyer-librettist named Kind. This gentleman wrote the book in seven days, quick work for a lawyer. On Feb. 21, 1817, the two revised it together. It must be confessed that they vastly improved on the original tale. The characters, the general laying out of the drama, all are new. Even the dénouement is stronger and more satisfactory than Apel's, in which the heroine is shot by her lover, whereat he goes mad. It is interesting to know that we owe the bright opening of the opera to Weber's wife. Originally there was a kind of prologue, a forest scene with a hermit's cell. The hermit praying before his altar sees in a vision the Evil One lying in wait to ensnare the fair Agatha and her huntsman-lover. Agatha enters with gifts of provisions for the hermit. He blesses her, warns her that serious danger threatens, and gives her some wild roses, which he tells her have power to ward off evil. Frau Weber, an experienced actress, saw that it would be better to come direct to the business. Although the inconsequent appearance of the hermit in the last scene is rather bewildering, this drawback is counterbalanced by the dashing opening of the opera as it now stands, interesting the audience immediately.

The first numbers which Weber wrote were the fine duet which opens Act II and Agatha's celebrated scena. A year and a half elapsed before he could get to work again. On March 13, 1819, he sketched Caspar's air which ends Act I, then after another six months' pause he got steadily to work in September, and completed his task with the Overture on May 13, 1820. He was so delighted with the result that he straightway started three more operas, only one and a half of which he lived to finish. During these years Weber had been steadily becoming the darling composer of the people on the strength of his admirable part-songs for male voices, which were sung by students all over Germany. The great man of the moment in Berlin was Spontini, whose operas were very grandiose, very noisy, and very boring. Weber's opera came just at the right time to make a genuine popular success, and contained all the elements for that end. Romantic, dramatic, picturesque, yet simple in its methods, the tunes of the Bridesmaids' and Huntsmen's choruses alone would have carried through a much weaker work. The success from the first night (June 18, 1821) was unbounded. The tunes became household words, and so are likely to remain for many a year to come. But it should be remembered that it was never intended to be a grand opera; rather one of a type now extinct, a romantic play and music. The efforts made to convert it have been disastrous."

A sketch account of the London Lyceum Theatre, from its first beginnings in 1765 (rebuilt 1795) to the present date, including its career as an „English Opera House" from 1809 to 1841, will be found at VIII, 238, March 1907. As shown there, Samuel James Arnold (1774—1852), son of the organist-composer Dr. Samuel Arnold (1740—1802), opened the Lyceum on 26 June 1809 for "operas, melodramas, and musical farces". He did not exclude ordinary drama, and the line drawn then in England between opera and drama was so blurred that it is mostly impossible to say which was which in the records of the theatre-bills. John Genest in his standard "Account of the English Stage" (Bath, 10 vols., 1832) distinguishes the two not at all, rarely mentions the music, and never the composer. However the adoption of foreign opera translated into English was a definite stage. After the prevalence of a 15-year spell of English opera proper, i. e. drama with occasional musical items, composed by Henry Rowley Bishop (1786—1855) at Covent Garden, and by minor writers at the Lyceum itself, J. S. Arnold saw the advantage to be got by taking exotic operas already popular, and playing them with English words and English singers, and so to cheaper

prices than at the "Italian Opera". He weaned the public, by interpolating favourite English items, as in a concert. His first venture of this kind was with Rossini's "Barbiere di Siviglia"; that, produced Rome 5 Feb. 1816, was first heard in London at the King's Theatre (VIII, 238, March 1907) on 27 Jan. 1818. Arnold had English words put to it, and brought it out at the Lyceum at beginning of 1824, with of course spoken dialogue instead of recitative, and also with gleanings from Dibdin, Phillips, Fioravanti and Mozart.

The turn of Weber's "Freischütz" came next, on 23 July 1824. The English words were made by William Hawes (1785—1846). This clever and versatile man began life as a Chapel Royal chorister; then turned orchestral violin-player; then singing-master; then for 17 years singing-man, master of choristers, and so on, with plural appointments held at the Chapel Royal, Westminster Abbey, and St. Paul's; then organizer, along with Thomas Welsh (1770—1848), of a composers' cooperative publication-establishment in part of the Argyll Rooms, with the strange title of "Harmonic Institution"; then for 12 years, 1824—1836, opera-conductor, librettist, and opera-composer; meanwhile various other things, such as editor and organist. In 1824 he was Arnold's right-hand man, both as librettist and as music-director. Arnold and Hawes left out the Finale and other concerted-pieces, and inserted English ballads. The cast (using the original German names) was:—Ottokar, Baker; Kuno, Bartley; Agatha, Noel; Anne, Povey; Caspar, Bennett; Max, John Braham; Zamiel, T. P. Cooke; Hermit, Henry Phillips; Killian, Tayleure. For the well-known tenor and baritone, John Braham (1774—1856) and Henry Phillips (1801—1876), see Grove's Dictionary. The other names are not of much account. The success of the piece was enormous.

In those days different theatres caught at each other's ideas, like gudgeon after the same bread-crumb, and Charles Kemble (1775—1854), who was the actor-manager of Covent Garden 1823 to 1837, at once had another translation made by one Barham Livius, and played it under the title "Black Huntsman of Bohemia" on 14 October 1824, and on 52 subsequent nights. Of this Barham Livius nothing can be traced, except that he was an amateur operetta-composer, that he had belonged to Trinity College, Cambridge (Samm. X, 299, Jan. 1909), and that both Sir George Smart and Charles Kemble himself had a very small opinion of his character. The strange surname seems Dutch; but "Livi" is still a Tuscan family name. Or "Livius" may be merely "Levi". The Kemble-Livius version was much nearer the original. The cast (using the original German names) was:—Ottokar, Baker; Kuno, Egerton; Agatha, Mary Anne Paton; Anne, Miss Love; Caspar, Bennett; Max, William Pearman; Zamiel, Evans; Hermit, Blanchard; Killian, Keeley. The strongest person in the cast was Mary Anne Paton (1802—1864), the leading English singer of her day; W. H. Husk's monograph on her life will be found in Grove's Dictionary. She also played "Preciosa" at same theatre on 28 April 1825 (ran but one night); she also played at the same theatre Reiza, to John Braham's Sir Huon, and Lucia Elizabeth Vestris's Fatima, in "Oberon" on 12 April 1826, much to Weber's own satisfaction. William Pearman (b. 1792) was as a small cabin-boy wounded at the Battle of Copenhagen in 1801, thereafter became a fairly well-known tenor singer at Drury Lane, Covent Garden, etc.

Following the same fashion, yet a third version of "Freischütz" with words by Soane was put on at Drury Lane on 10th November 1824. The cast cannot be traced. Thereafter there was scarcely a notable theatre which did not attempt some version.

Eighteen months later Weber in London had £ 125 for conducting "Freischütz" concert-selections 5 nights at Covent Garden; cf. XI, 151, Feb. 1910. Just before he died (5 June 1826) he had 25 guineas for a musical party from the banker's wife Mrs. Coutts (born Harriet Mellon, later Duchess of St. Albans); thereat the Countess of Guildford, the hostess's stepdaughter, asked him to play the Freischütz overture, and he declined till she showed him his own printed arrangement; so that one of the extant arrangements at any rate is Weber's own.

Newe deudsche Geistliche Gesenge für die Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544.

Herausgegeben von Johannes Wolf.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 34.

Der vorliegende Band enthält eines der frühesten und interessantesten Dokumente der protestantischen Kirchenmusik. Der Drucker Rhau in Wittenberg gab 1544 diese ansehnliche Sammlung heraus, in der 123 Stücke einer großen Anzahl von Komponisten vereinigt sind, darunter zahlreiche Stücke von Meistern wie Arnold de Bruck, Benedict Ducis, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, Martin Agricola, Sixt Dietrich; aber auch eine ganze Reihe kleinerer, wenig bekannter Meister ist vertreten, wie Bretel, Georg Förster, Hauck, Heintz, Stahl, Vogelhuber, Weinmann u. a. Hinter einem Anonymus, der mit einem Dutzend Gesängen vertreten ist, verbirgt sich vielleicht der Drucker Georg Rhau selbst, der den Ruf eines tüchtigen Musikers genoß. Nicht weniger als 30 Gesänge entfallen auf den Bischof Balthasar Resinarius, von dem man bisher näheres kaum wußte.

Es handelt sich hier um mehrstimmige Behandlungen geistlicher Melodien, Choralmelodien nach der damals üblichen Art. Meistens ist der cantus firmus dem Tenor übergeben; eine ganze Reihe einfacher gesetzter, homophoner Stücke verwendet jedoch schon die Melodie im Sopran, fast 50 Jahre vor Lucas Osiander, der bekanntlich gegen das Ende des Jahrhunderts diese Forderung für das schlichte Kirchenlied aufstellte. Nicht nur eine Reihe bedeutender, bisher unbekannter Kunstwerke wird dargeboten, auch zur Kenntnis einzelner Meister wird sehr schätzbares neues Material beigebracht. Von Senfl z. B. sind elf bisher nicht in Partitur zugängliche Stücke neu gedruckt, darunter das herrliche vierstimmige *Ewiger Gott aus des Gebot*, von dem Ambros (III, 419) schreibt: »Mit seinen mächtigen Harmonien, seiner reichen und doch so ernst-anspruchslosen Durchführung ist dieses nicht lange Stück ein bedeutendes Denkmal dessen, was damals die Besten und Edelsten in Deutschland belebte, es ist eines jener im großen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht«.

Interessante Beiträge zur formalen Technik des mehrstimmigen Liedes bieten einige der Senfl'schen Stücke. Nr. 15 z. B., das fünfstimmige *Gelobet seist du Christe* behandelt die vier Strophen nach folgendem Schema: Jede Strophe wird eingeleitet durch ein thematisches Vorspiel zweier Oberstimmen; dazu treten nach einer Weile die drei Unterstimmen mit dem cantus firmus, während die Oberstimmen dazu frei figuriert weitergehen. Jede Strophe schließt also fünfstimmig ab, während die folgende unmittelbar darauf zweistimmig anhebt, um sich wieder zu steigern. Nur in der letzten Strophe wird das Vorspiel weggelassen, so daß gegen den Schluß hin durch eine weite, ununterbrochene fünfstimmige Fläche eine sehr wirk-

same Klangsteigerung herbeigeführt wird. Die Ähnlichkeit dieser Form mit späteren Choralvorspielen für die Orgel ist auffallend. Eine andere typische Form zeigt Nr. 49 *O Herre Gott begnade mich.* Die einzelnen Strophen des vierstimmigen Liedes sind durch dreistimmige polyphone, thematische Zwischenspiele voneinander getrennt; die eigentliche Liedmelodie wird abschnittweise in der Oberstimme im homophonen Satz durchgeführt, an dem alle Stimmen beteiligt sind. Besonders hervorzuheben wäre von den Senfl'schen Stücken noch Nr. 68 *Da Jakob nu das Kleid ansah.* Eine besondere Abart der Motette, man könnte sie Balladenmotette nennen, macht sich hier bemerkbar. Eine ganze Geschichte wird im Text erzählt eine Szene geschildert. Die interessanten Züge des Stückes liegen im Ausdruck der Klage Jakobs und in der Deklamation. Von den im vorliegenden Bande vertretenen Komponisten ist neben Senfl vielleicht Arnold de Bruck der bedeutendste. Um 17 Stücke wird die Kenntnis seiner Kompositionen hier vermehrt. Von den hier mitgeteilten vierstimmigen Stücken *Mitten wir im Leben sind*; *Gott der Vater wohin uns bei* und *Komm heiliger Geist* (alle drei zu Luther'schen Texten) ist schon Ambros (III, 412) des Lobes voll. »Ein Hauptbeispiel des musikalisch Erhabenen« sieht er in den erschütternden Rufen: »Heiliger Gott, heiliger, starker Gott« in dem erstgenannten Stück. In den Bruck'schen Stücken liegt künstlerisch vielleicht der Schwerpunkt der ganzen Sammlung. Es handelt sich meistens um lauter vollwertige Meisterstücke von der feinsten Durcharbeitung und einer außerordentlichen Stärke des Ausdrucks. Wollte ich eines der Stücke mit besonderer Auszeichnung vor den anderen nennen, so käme ich wegen der Wahl in Verlegenheit. Von unmittelbar packender, hinreißender Wirkung ist Nr. 25, das vierstimmige *Christ ist erstanden*, mit seinen dreiteiligen Rhythmen, seiner eingänglichen Melodik von kräftig volkstümlichem Charakter. Der bedeutende Meister Benedict Ducis ist hier mit 10 Stücken vertreten, meistens kleineren Liedbearbeitungen, aber auch mit einem sehr umfangreichen »Lobgesang Augustini und Ambrosii« (Nr. 123). Das bedeutendste seiner hier mitgeteilten Stücke ist wohl Nr. 94, das vierstimmige *Erbarm dich mein, o Herre Gott.* Von Sixt Dietrich fällt ein mächtiges fünfstimmiges *Vater unser* in sechs Abteilungen zuerst in die Augen. Bei Aufführungen wäre allerdings eine Kürzung geboten, wegen der Monotonie des oft wiederkehrenden cantus firmus. Im übrigen bieten seine acht Beiträge zur Sammlung Liedbearbeitungen von kleinerem Umfange. Unter den fünf Stücken Stephan Mahu's ist hervorzuheben eine treffliche fünfstimmige Bearbeitung von *Ein' feste Burg* und das fünfstimmige motettenartige *Herr Gott erhör mein Stimm und Klag* (Nr. 77). Unter den fünf Stücken Thomas Stoltzer's ragt besonders hervor ein großer dreiteiliger Psalm *Herr wie lang wiltu mein so gar vergessen?* Wertvolles Material zur Kenntnis des wenig bekannten Lupus Hellinc bieten die 12 Stücke dieses Meisters. Ganz besonders reich bedacht ist der Bischof Balthasar Resinarius (nicht Georg, wie er auf S. VI der Einleitung irrtümlich genannt wird) mit 30 Stücken, die ein wohl zulängliches Bild von der Bedeutung dieses bisher so gut wie ganz unbekannten Komponisten darbieten. Er erscheint als ein recht tüchtiger Tonsetzer, dessen Arbeiten fast immer mit Ehren bestehen können, ohne daß sie durch geniale Züge besonders auffielen. Zumeist hält er sich hier in engem Rahmen, versteht jedoch die kleinen Liedbearbeitungen mit Feinheit und Eleganz zu fassen. Jedenfalls interessieren diese Stücke mehr, als die umfangreicheren, in denen sich eine nicht sehr stark belebte Phantasie kundgiebt. Besonders erwähnenswert ist das *Te Deum* des Resinarius, als eines der wenigen achtstimmigen, doppelchörigen Stücke, die aus der Zeit vor den venezianischen Meistern bekannt sind. Die beiden Chöre dialogisieren strophenweise miteinander, zweimal, in der Mitte und am Schluß vereinigen sie sich, aber nicht wie bei den venezianischen Meistern zu einem weitgewölbten achtstimmigen Satz, sondern beide Chöre singen vierstimmig das nämliche. Eine ganze Anzahl geringerer Stücke von kleineren Meistern kann übergangen werden. Nur der Anonymus, hinter dem vielleicht der Verleger Georg Rhau zu suchen ist, sei noch genannt. Einige sehr wohlklingende homophone, volkstümlich gehaltene Bearbeitungen

machen guten Eindruck (Nr. 4, 5, 6) *Dies est lætitia*, *Ein Kindelein so löbelich*, *In dulci jubilo*. Die meisten Melodien sind nur in einer Bearbeitung vertreten, einige jedoch erfreuten sich besonderer Gunst, allen voran *Christ ist erstanden* mit sieben Bearbeitungen großer Meister (drei verschiedene von A. de Bruck, zwei von Stephan Mahu, je eine von Senfl und Stoltzer). *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* ist sechsmal bearbeitet von A. de Bruck, Sixt Dieterich, B. Ducis, Lupus Hellinc, Resinarius, Vogelhuber. Je fünf Bearbeitungen haben *Vater unser* und *Wir glauben all' an einen Gott* gefunden; *Eine feste Burg* haben vier Komponisten behandelt, je drei Bearbeitungen sind vorhanden von *Ach Gott vom Himmel sieh darein*, *Christ lag in Todesbanden*, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, *Mitten wir im Leben sind*.

Die Redaktion ist von Johannes Wolf mit gewohnter Zuverlässigkeit besorgt. Die Einleitung faßt die spärlichen Nachrichten zusammen, die bis jetzt über die weniger bekannten Komponisten der Sammlung aufzufinden waren. Der ganze Band ist ein gehaltreiches und wichtiges Quellenwerk zur Kenntnis des geistlichen mehrstimmigen Liedes in Deutschland, über das bisher die Nachweise ziemlich dürftig waren, wenigstens was die frühe Zeit angeht. Er hat Wert nicht nur für den zünftigen Musikhistoriker, sondern auch für den praktischen Kirchenmusiker. Vieles deraus läßt sich ohne jede Abänderung noch gegenwärtig in der Kirche beim Gottesdienst verwenden. Dirigenten von tüchtigen Kirchenchören seien nachdrücklich auf diesen Band verwiesen. Was er an Schätzen starker, echt kirchlicher Kunst birgt, muß eines erhebenden Eindrucks bei empfänglichen Hörern sicher sein.

Berlin. **H. Leichtentritt.**

Hubert Parry on J. S. Bach.

The crowd, the hum, the shock of men, is now the condition of life. Therein the flaccid fall out, the strenuous win. None more strenuous, less flaccid than Hubert Parry (b. 1848), a man qui nil molitur inepte. For 16 years he has been the ever occupied and unwearied head of the Royal College of Music, an important teaching school. For at least 30 years he has poured out a succession of compositions, in the most elevated style known to our country of the present day (an entire page of very close catalogue in Grove's Dictionary, 1907). In literature he began with poetry, and his librettos to his own works are in fact poems. As critical historian he has written "Studies of Great Composers" (1866), "Art of Music" (1893 and enlarged 1896), and "The Seventeenth Century" in Oxford Hist, of Music (1902, see Cecie Stainer at Musical Times Dec. 1902, p. 807, and Joh. Wolf at Zeit. IV, 222, Jan. 1903). It is not so well known that for many years he has deeply studied J. S. Bach's works, and filled his note-books with analyses. Many composers have set an idol, real or alleged, on a pedestal; no other example is known where a composer, himself typical, fertile and successful, has in the plenitude of his career devoted a large-dimensioned powerful literary work such as that now produced (see "Bücherschau") to analysing the life and writings of a master-composer taken as idol. It may be added that few men alive, if any, have the ability to do this, caused by such technical parallelity of organization. Scribendi recte sapere est et principium et fons, and Parry sitting as Doctor Profundus has with his exceedingly intimate knowledge of his subject delivered a knock-out blow to essayism. The sincerity of the book also is a great charm; it is a sustained and almost incessant flow of appreciation, a task quite impossible to any but a magnanimous mind.

The book is a succession of artistic analyses of Bach's life-works, set as a large-sized cameo, with a thin rim, which is nevertheless golden, of biography and philosophy. The works are taken in chronological order. All that is known of the biography is worked in. Beginning by saying in terms of his title that composition must proceed from personality, he nevertheless adds this:—"The great and lastingly convincing works of art can come into existence only when a strenuous temper of mankind and a high standard of sincerity and of mental and moral energy happen to coincide with great accumulation of artistic methods and adequate solutions of artistic problems. The great artist then becomes the exponent of the spirit of his contemporaries; his work is the sublimated essence of their finest aspirations". The reader is to infer that the two antecedent causes must exist jointly, and this forms the key to the book.

It is impossible to follow the book through all its numerous searching disquisitions and illuminative technical details. The author says about each class of work, almost about each work, all that can be said; and whereas he apologizes for following Spitta, on the principle that difficile est proprie communia dicere, he in point of fact entirely supplements Spitta. About the Chorales he says:—"The Chorale movements were a constant resource to the composer, and a constant refreshment of devotional sentiment; somewhat analogous to the pencil drawings and studies by great painters, which have been executed sometimes for the mere pleasure of exercising skill or to record some fleeting artistic inspirations, sometimes with a view of solving some artistic difficulty which unexpectedly offered itself to the mind, inviting the pleasure of wrestling with it, oftentimes of perpetuating some thought of beauty in artistic terms". The "Postscript" to the book is a thorough summary of Bach's artistic work.

Parry is on occasion not less utilitarian than philosophical, as the following serviceable digest about Bach's pupils will show:—

"Sufficient has been said of his discomforts in connection with the choir of St. Thomas's Church, and of his relations with the authorities of the school, to justify the inference that he lacked the disposition for managing boys or inspiring them with any regard for his authority. But it must certainly have been otherwise with young men of sense and ability who had the privilege of becoming his pupils, for he left behind a remarkable group of distinguished musicians who were sufficiently imbued with the influence of his spirit to keep the memory of his work alive. Several of such pupils were of his own stock, such as his unfortunate eldest son, Friedemann, by whose gifts he set such store; and Philipp Emanuel, who at least had the advantage of living in such a glorious musical atmosphere, and imbibing ennobling influences, even if his disposition and the conditions of the time led him into the cultivation of a different field of art from his father's. The youngest of the sons, Johann Christian, must assuredly also have learnt from his father, for he was fifteen when he died; but the line he took in art was strangely different from his father's, as he became a popular composer of Italian operas, and exerted much influence on Mozart. Beside these there was his nephew Samuel Anton, son of Johann Ludwig Bach of Meiningen, who lived in the house with his uncle's family for some time; and also a son of Bernhard Bach of Eisenach, who joined the ranks of the pupils. In one case Bach had the pleasure of having two generations as pupils; for Johann Tobias Krebs, who had been a pupil in the Weimar time, sent his three sons to the Leipzig University, and one at least became a favourite pupil of John Sebastian's, who is said to have called him "der einzige Krebs in meinem Bache". This same Johann Ludwig Krebs was held to be one

of the greatest organists of the time after Bach's death, and lived till 1780. Another pupil, Johann Schneider, who had been with Bach at Cöthen, came to him again in Leipzig, and ultimately became organist of the Church of St. Nicholas. Among the most distinguished of all the pupils was Johann Friedrich Agricola, who was at the University of Leipzig and studied with Bach from about the year 1738. He went to Berlin in 1741 and gained the reputation of being the finest organist in the city, and in 1759 also became court composer. He was loyal to the memory of his master, and is said to have helped Philipp Emanuel to draw up records of his life and ways. Another well-known pupil was Johann Philip Kirnberger, who was with Bach from 1739 to 1741. The name of J. T. Goldberg has been mentioned for his fortunate connection with one of Bach's greatest works; and J. C. Altnikol has also been mentioned for his pathetic connection with his master's last hours, and for his having become a member of the family by marrying Bach's daughter in 1749. He did not survive many years, but died in 1759. To these may be added L. C. Mizler, who was one of the first to put on record some of the facts of his master's life; and J. F. Doles, who was at St. Thomas's School when Mozart came to Leipzig many years after, and roused his enthusiasm by showing him sone of the Choral Motets. Of the few pupils who survived till the eve of the re-awakening, J. C. Kittel seems to have been the longest lived. He is said to have been thoroughly loyal to his master's teaching, and to have passed it on to his pupils. He lived till 1809; and in that same year died the last of Bach's actual family, the youngest daughter, Regina Johanna; who, like her mother, was mainly dependent on charity in the latter part of her life."

If one may make a single criticism on a work of chivalrous devotion, it is by means of the general reflection, that we are too apt to read XX century minds into XVIII century personages. We have got into the habit of being conscious, where they were only sub-conscious. The Greeks had absolutely no word for consciousness, and were probably all the better for it. Aristotle got near that fact in saying οὐκ ἔστιν αἴσθησις αἰσθήσεως. The scholastic definition of "perceptio qua mens de praesenti suo statu admonetur" came much later in the world's history. An XVIII century artist like J. S. Bach felt gay, felt subdued, felt religious,—and then proceeded with his art according to the laws of his art, and also here and there used certain conventions of expression already arrived at by men in the mass. It is doubtful whether he got beyond such sub-consciousness in his aims and objects. If this was the state of the case, like the Greeks, he was probably all the better for it.

Eine bekannte Tatsache?

Gelegentlich einer im Januar stattgehabten Probe zur 9. Sinfonie — die erste Aufführung dieses Werkes fand am 4. Februar in Washington als Abschluß eines Zyklus, umfassend die neun Sinfonien Beethoven's, unter meiner Leitung statt — teilte mir einer der ersten Violinisten mit, daß die melodische Linie eines Teiles des Scherzo (Breitkopf & Härtel Part. Bibl. 13. Seite 103) identisch sei mit derjenigen eines altrussischen Bauerntanzes. Der betreffende Musiker stammt aus Nordrußland. Ein Violinspieler des Orchesters, Südrusse, befestigte die Angabe seines Landsmannes nicht allein, sondern behauptete: die in Frage stehende Tanzmelodie sei in ganz Rußland ungemein bekannt und beliebt. Ist diese Tatsache in musikwissenschaftlichen Kreisen bekannt und ihrer irgendwo Erwähnung getan worden?

Washington D. C. H. Hammer.

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 mars.

Lettres de Moritz Hauptmann, par **A. de Bertha.**

La correspondance de M. Hauptmann n'avait jamais été traduite en Français Par ces quelques extraits, remarquablement choisis, M. de Bertha nous initie à la mentalité d'un Allemand de l'école de Herder, de Wieland et de Goethe. Les appréciations de Hauptmann sur tels auteurs, devenus aujourd'hui classiques, sont des documents significativs pour l'histoire du goût musical vers 1840.

Souvenirs inédits de Ferdinand Hérold

(Suite.)

Son séjour à Vienne en 1815. Anecdotes sur Salieri, Gluck, Hummel etc.

Le Socialisme dans «l'Or du Rhin», par **M. Boulestin.**

M. Bernard Shaw, une des personnalités les plus notoires et les plus discutées de la presse anglaise, ayant donné il y a quelque temps un petit volume intitulé: *The perfect Wagnerite*, M. Boulestin traduit et commente, pour nous, non sans ironie les pages consacrées à *l'Or du Rhin.*

Un nouveau Chiffrage de la Basse, par **H. Keefer.**

Le système employé habituellement dans le chiffrage des basses d'harmonie est lourd, compliqué et difficile à retenir. Exposé d'un nouveau système par lequel toute combinaison harmonique se laisse indiquer avec précision et clarté.

Numéro du 15 avril.

Allocution prononcée aux funérailles d'Edouard Colonne, le Jeudi 31 mars 1910, par M. **Charles Malherbe**, président de la Section de Paris.

Le Théorbe comme instrument d'accompagnement, par **H. Quittard.**

L'instrument, son apparition au début du XVIIe siècle, son évolution, son accord, particularités de la musique qui lui est destinée, nombreux exemples de tablature avec leurs transcriptions.

Gustav Mahler et sa deuxième Symphonie, par **A. Casella.**

Grâce à l'appui de la Société française des Amis de la Musique, cette symphonie vient d'être exécutée pour la première fois à Paris, aux Concerts Colonne. M. Casella en prend occasion pour familiariser le public français avec la physionomie et l'œuvre de G. Mahler, trop peu connues ici. Analyse détaillée des cinq morceaux, avec de nombreuses citations musicales.

L'orgue de Saint-Pierre de Rome, par **A. de Vallombrosa.**

Saint-Pierre n'a jusqu'ici possédé aucun orgue assez puissant pour se faire entendre dans cet immense vaisseau. Sur l'initiative d'un comité mondial où sont entrées les plus hautes personnalités religieuses, musicales et littéraires, M. Mutin va pouvoir reprendre le projet de Cavaillé-Coll, et doter Saint-Pierre d'un orgue à cent cinquante jeux, dont les dispositions principales vont être arrêtées prochainement par une commission artistique.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1910.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Musikinstrumentenkunde (im historischen Museum), 2 Std.; Harmonik, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Herm. Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie, 4 Std. Organisation der deutschen Musik, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std — Prof. Dr. M. Friedländer: Geschichte des neueren Liedes, 1 Std.; musikwissen-

schaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 St.; Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Die Notationen des Abendlandes, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikhistorisches Seminar, 1½ Std.

Bern. Prof. C. Heß-Rüetschi: Evangelische Kirchenmusik. Nach Vereinbarung.

Bonn. Prof. Dr. L. Wolff: Musikalische Formen, 2 Std.

Breslau. Dr. O. Kinkeldey: Allgemeine Geschichte der neueren Musik von Bach bis Wagner, 2 Std.

Cöln. (Handelshochschule.) Dr. Gerh. Tischer: Tristan, Meistersinger und Parsifal von Richard Wagner, 2 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Robert Schumann.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Die Musik der alten Kirche; das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Die Oper im 19. Jahrhundert, 3 Std.; die Entwicklung der Missa, 2 Std.; musikwissenschaftl. Übungen, 3 Std.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Die Ausdrucksmittel der Stimmungs- und Tonmalerei bei den Meistern der Tonkunst mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Zingel: Richard Strauß und sein Musikdrama »Salome«; Richard Wagner »Lohengrin und Parsifal«; Edvard Grieg und seine Werke, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Die Musik des Mittelalters, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen (Lektüre von Hermanus Contractus' Musica) 1 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 1½.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum: Eine noch zu bestimmende musikgesch. Vorlesung, 1 Std.; Geschichte des evangel. Kirchenliedes in musikalischer Beziehung I. Teil (im praktisch-theologischen Seminar), 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von Gluck bis zur Gegenwart, 2 Std.; Beethoven 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte, 1 Std.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Musikgeschichte Dänemarks im 15. bis 17. Jahrhundert.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Die Entwicklung der Formen der Instrumentalmusik seit dem 16. Jahrhundert, 2 St.; die Deklamation im Rahmen der Melodiebildung, 2 Std.; Collegium musicum (musikwissenschaftl. Seminar), 4 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der Oper vom Tode Mozart's bis zum musikalischen Drama Richard Wagner's, 3 St.; musikwissenschaftl. Übungen, 1½ Std. — Dr. A. Scherin[illegible]: Die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts. I. Teil (bis zur Mitte des Jahrhunderts), 2 Std.; musikwissenschaftl. Übungen, 1 Std.

Lund. Dr. T. Norlind: Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 Std.; Übungen: das schwedische Volkslied des 16. und 17. Jahrhnnderts, 2 Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Richard Wagner's Leben und Werke (mit Beispielen am Klavier), 2 Std.; musikwissenschaftl. Übungen (Besprechung wissenschaftl. Arbeiten und Lektüre der musikalischen Partien von Heinse's »Hilde ard von Hohenthal«, 1 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage, 2 Std.).

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven, 2 Std.; musikwissenschaftl. Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Interpretation älterer musikdramatischer Werke (komische Oper und Singspiel), 2 Std. — Prof. v. d. Pfordten: Sage und Geschichte in ihren Beziehungen zur Tonkunst vom Altertum bis zur Gegenwart, 2 Std. — Dr. Eugen Schmitz: R. Wagner's Leben und Werke, 2 St.; musikgesch. Colloquium, 1½ Std.

Münster (i. W.). Lektor Cortner: Geschichte der Kirchenmusik — Choral-

kunde, 1 Std.; der traditionelle Choral — praktische Übungen, 1 Std.; Einführung in die Kirchenmusik, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik IV, 1600 bis 1750, 2 Std.; moderne Musiktechnik (Strauß, Reger, Schönberg), 1 Std.; musikwissenschaftl. Übungen, $1^1/_2$ Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Geschichte der Notenschrift, 1 Std. liturgische Übungen, 2 Std.

Straßburg. O. Prof. Dr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. W. Ludwig: Haydn und Mozart, 2 Std.; musikgeschichtl. Übungen, 1 Std. — Dr. F. X. Mathias: Der gregorianische Choral im Mittelalter, 2 Std.; Palestrina (ausgewählte kirchliche Vokalkompositionen), 1 Std.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. F. Volbach: Das deutsche Lied (mit musikalischen Erläuterungen), 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Erklären und Bestimmen von Kunstwerken (im Anschluß an das Kolleg »Musikalische Stilperioden«), 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 3 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Orchestermusik der zeitgenössischen Epoche (mit vielen Musikbeispielen und Analysen), 2 Std. — Dr. R. Wallaschek: Friedrich Nietzsche, II. Teil (Nietzsche u. Wagner), 1 Std.; deutsche Dichter und die Musik, 2 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Geschichte der Vokalmusik, 1—2 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Hektor Berlioz und Franz Liszt, 1 Std.

Notizen.

Aufführung von Monteverdi's »Orfeo« in Bologna. Am 10. April wurde auch im hiesigen prachtvollen *Teatro Comunale* Monteverdi's »*Orfeo*« aufgeführt als esecuzioni straordinaria, nachdem eine »Tournee Orfeo« seit Anfang dieser stazione schon eine Reihe von Städten Italiens, pietätvoll zum Andenken an den Meister in Mantua beginnend, und auch selbst Montecarlo mit dem herrlichen Werke bekannt gemacht hatte. Diese allerdings ausgeprägt sensationelle Vorführungsmethode (eine Aufführung des Werkes fand bekanntlich schon früher in der Schola cantorum unter Vincent d'Indy statt) als ein gewisses Verdienst für die praktische Verbreitung musikgeschichtlich bedeutsamer Werke darf die »*Associazione Italiana di Amici della Musica*« in Anspruch nehmen, die außerdem noch eine Übertragung des Werkes für Pianoforte mit den Singstimmen und mit einigen Faksimiles des Originaldruckes von 1609 und endlich auch ein Textbuch der Verse Alessandro Striggio's in Mailand veröffentlicht hat[1]).

Bei der Aufführung erlebte man, abgesehen von dem sich um 20 Minuten (bis 9^{20}) verspätenden Anfang, eine rechte Enttäuschung, insofern Orfeo nicht als rappresentatione, sondern nur in Konzertform (»Konzertoper« könnte man hier mit Recht sagen) vorgeführt wurde. Wahrscheinlich hat man die Mühe und Kosten einer szenischen Darstellung gescheut. Es fiel aber diesem Publikum anscheinend gar nicht auf, daß der einen Signora, zugleich in Vertretung einer erkrankten Kollegin, die 4 Rollen der Musika, der Euridice, der Messaggera (Botin) und der Proserpina zufielen. Die Ausführung selbst muß trotzdem sowohl in gesanglicher, wie instrumentaler Hinsicht im Ganzen als vorzüglich bezeichnet werden. Der »bel canto« des Orfeo (Comm. Giuseppe Kaschmann) wie auch der der Signora Charina Fino Savio versetzte das vornehme und beifallslustige bologneser Publikum in Entzücken, sodaß die Erzählung der Messaggera Silvia vom Tode der Euridice im zweiten und der ergreifende Klagegesang des Orfeo im dritten Act wiederholt werden mußten.

Aber auch die erschütternde Sinfonia, die das Hinabsteigen des Orfeo in die Unterwelt begleitet, mußte auf stürmisches Verlangen nochmals gespielt werden, sodaß man mit Genugtuung die Eindruckskraft der mehr als 300jährigen Partitur

1) Über die teilweise sehr zur Kritik herausfordernde Bearbeitung des Werkes wird nächstens einmal gehandelt. D. R.

selbst auf unser verwöhntes, zeitgenössisches Opernpublikum erfuhr. Auch die Chorleistung verdiente wegen ihrer stilvollen Besetzung (annähernd Madrigalstücke) und ausgezeichneten Wiedergabe der kurzen, mehrstimmigen Stücke, eine besondere, lobende Erwähnung.

Am 12. April wurde das Werk in Florenz, der Geburtsstätte des drama per musica selbst, nochmals wiederholt. A. Prüfer.

Zur Geschichte des Metronoms. Bei Gelegenheit eines Studiums alter Quellen für eine Geschichte der Aeronautik stoße ich auf eine bisher wohl kaum bekannte Literaturstelle, die für die Musikwissenschaft von besonderer Bedeutung zu sein scheint, da sie den Nachweis liefert, daß das älteste Metronom bereits vor mehr als 1000 Jahren erfunden wurde. Soviel ich sehe, pflegt man die Anfänge des Metronoms meist in den Anfang des 18., frühestens ins 17. Jahrhdt. zu verlegen. Deshalb dürfte die nachfolgend mitgeteilte arabische Literaturstelle, die ihrerseits schon aus dem Anfang des 17. Jahrhdts. stammt, auf Beachtung Anspruch zu machen haben. Sie findet sich in einem Geschichtswerk des arabischen Historikers Ahmed Ibn Mohammed Al-Makkari (1585–1631), betitelt: »*Nafhu-t-tíb min ghosni-l-Andalusi-R-Rattíb Wa Tarikh Lisánu-D-Diu Ibni-L-Khattíb*«, das die Geschichte der arabischen Herrschaft in Spanien behandelt und von dem eine zweibändige englische Übersetzung 1840/43 in London von Pascual de Gayangos unter dem Titel »*The histories of the Mohammedan Dynasties in Spain*« veröffentlicht wurde. Im 3. Kapitel des 2. Buches ist darin die Rede von einem arabischen Weisen Abês ben Firnâs, genannt Abul Quasim, der im 9. Jahrhdt., zur Zeit des Sultans Mohammed I. (852—886) in Cordoba lebte und daselbst im Jahre 888 starb. Dieser Araber muß ein ungemein intelligenter, vielseitiger, erfinderisch veranlagter Kopf gewesen sein, der einen (teilweise gelungenen!) Flugversuch machte, Glasfabriken in Andalusien eröffnete, Musik und Dichtkunst pflegte, Lehrer der Musikwissenschaft war usw. Von ihm erzählt nun Makkari auch:

»Er erfand ein Instrument, *al-minkálah* geheißen, mit dessen Hilfe der Takt in der Musik angegeben werden konnte, ohne daß man es nötig hatte, zu Noten oder Zeichen seine Zuflucht zu nehmen«.

Näheres über diese Erfindung, die anscheinend später in Vergessenheit geriet, ist leider nicht mitgeteilt. Der Hinweis auf ein Metronom ist aber deutlich genug.

Dr. R. Hennig.

Breslau. Wie kaum anders zu erwarten hat sich der Bohn'sche Gesangverein nach dem Ableben seines Gründers, des Prof. Dr. E. Bohn aufgelöst.

Dresden. Hier veranstaltete unser Mitglied Prof. Richard Buchmayer eine überaus interessante Demonstration (mit vorangehendem Vortrag) der klassischen französischen Tänze des 17. Jahrhunderts auf Grund langjähriger und genauer Studien der französischsn Spezial-Tanzliteratur der Zeit Ludwigs XIV. Da es sich um ein gerade auch für Historiker wichtiges Gebiet handelt, wird im nächsten Heft ausführlicher davon Notiz genommen.

London. *Development of Pianoforte Tone.* The history of the development of musical tone is an interesting study. Amongst savages sense of musical tone-quality seems well-nigh wanting. Their percussive and wind instruments produce what we should term noise rather than musical sounds. The earliest examples of instruments indicating perception of musical quality were all weak in power. The two flutes which were found some years ago by the side of an Egyptian mummy produced when blown a sweet but a feeble tone. The nine-feet harps depicted in ancient Assyrian frescoes could have but little strength, owing to the omission of the compression pillar. The strings of ancient Indian instruments and those of old Japan are so thin that the tone is feeble, and, coming down to mediaeval times, the sounds produced from lutes and viols had little carrying power. Wind instruments differed, because the earlier specimens being made from natural horns possessed more or less resonance. The shawm used in the Jewish Temple if blown vigorously would be heard at a considerable distance, and when the natural horns were imitated by man an endeavour was made to produce the same

tone. The zincke, the progenitor of the cornet, must have produced fearsome sounds; and early oboes, owing to the large size of the reeds that were used, produced a very coarse tone. As manufacturers of wind instruments became more skilful the tone became more refined, but the orchestra that Handel was accustomed to hear would be very trying to modern ears. It is somewhat curious that while the coarse tone of wind instruments was tolerated, there evidently existed a lively appreciation of the softness of tone-quality produced by stringed instruments. This was felt so strongly that when the violin was evolved from the viols by reducing the number and thickening the substance of the strings, and securing greater resonance by altering the form of the body of the instrument, connoisseurs regarded the increased tone as vulgar. The "screeching violin" was apparently abhorred by the sensitive musician of the seventeenth century. The violin however was the herald of a new era in musical tone, an era in which volume and power were worshipped. To this during the last fifty years has been added richness of tone-quality. Wagner contributed to this in considerable measure by demanding from manufacturers instruments that would produce sensuous effects.

The development of pianoforte tone has followed the same lines. The clavichord, the progenitor of the pianoforte in being the first instrument in which the wires were struck by jacks actuated by a keyboard, possessed such a weak tone that it could not be heard in a room unless silence was preserved. Some may recollect the twangy tone emitted by the upright grands of our forefathers. The harpsichord belongs to the harp family, the strings being plucked by a quill fixed at an angle of forty-five degrees in a jumping jack moved by a keyboard. The tone of the harpsichord was fairly powerful, and by varying the material that plucked the strings considerable difference of tone-colour was secured; but the pianoforte manufacturers made such rapid developments in tone-productions that the harpsichord was soon left far behind. The first advance was made by letting the hammer strike two strings tuned in unison instead of one; then the strings were thickened, which necessitated enlargement of the hammer-head; and this in turn necessitated more complete devices for stopping the vibration of the string, which in time led to the invention of what is known as check action. Subsequently the strings were increased to three to each note in the middle register, and those of the bass notes were placed obliquely, to secure greater length and consequent increased resonance. With the thickening of the strings came the necessity to strengthen the framework to resist the strain, the pull on a modern grand being calculated as about seven tons. Hence the arrival of the iron frame, and afterwards the use of steel. Simultaneously experiments were made with sounding-boards, and finally the particular point at which the string should be struck to give its purest and most powerful tone was studied and mathematically fixed. Now it is obvious that this continued struggle and the steady progress in tone-quality was not merely caused by the endeavours of manufacturers. It was demanded by the people, who seem to have continually called for further development as progress was made. I am inclined to think that the appreciation of musical tone is far more indicative of the mental characteristic of a people than is commonly thought. This is admittedly a luxurious age, and it would seem to find its analogue in the taste for richness of tone-quality. It is perhaps most marked in the far greater acceptance of singers with low voices now than formerly. Composers make their heroes baritones instead of tenors, the real contralto enjoys as much favour now as the soprano and the bass voice, formerly thought inappropriate for solos, is regarded as a necessity in opera and oratorio. The existent wide perception and appreciation of musical tone is indeed one of the most marked features of the present day. Hence the importance of its being studied by our pianoforte manufacturers.

F. Gilbert Webb.

The Morris Dance. The spring-festival of all Celtic nations was Beltane; which means sun-god + fire. Bel being the Scandinavian and Teutonic Balder, the Gaulish

Belenos of the IV cent. Ausonius, and the British Belin of the Morte d' Arthur legends. This was later and in England called May-day (month-name connected with Sans. mag, to grow). It then became the counterpart of the ἀνθεσφόρια of rural Greece, and the Florales Ludi of rural Italy. But the corruptions introduced by town-life into the Floralia found no place either in Beltane or in May-day. In Anglo-Saxon England, adjuncts grew up, the Maypole, the Queen of May (goddess Flora), the hobbyhorse, the jack-in-the-green, the chimney-sweep, etc. Whatever the possible connection with Moorish Spain, and it is to be remembered that the Moors in Spain were notable husbandmen, the Morris Dance (see Prendergast, "Masque of the Golden Tree", at VIII, 175, Feb. 1907) was certainly in its origin a pagan spring-time ceremonial nature-dance, accompanying sacrifice to earth-fertilization deities, such as the Irish Anu or the British Amaethon. It was always in this country executed professionally by corporate bands or guilds, always on May-day or as a borrowed ceremony on other fixed ritual-days, and always by men (not women) specially costumed with bells on their clothes. The "Fool" who led the party, sometimes called the Squire, was no court-jester, but really a relic of the chief celebrant; or even perhaps of the deity in question personified, solemnity giving place to caricature. The characteristic quality of the Morris Dance was grace combined with much vigour; so Ben Jonson spoke of the English of old as "a dancing nation who carried always a good presence". The characteristic technicalities were a stiff knee-joint, so as to give control over the bells worn at the shin, a step of alternate kicking from each tiptoe, and a high spring from liptoe. Accompanying action was various; hitting the ground with short sticks, dancing over crossed swords, and so forth. The accompanying music was always in 2 time. —— Of late a practical enthusiast for English folk-music, Cecil J. Sharp (IX, 41, Oct. 1907), has revived the Morris Dance, and, to make it more attractive, has adapted it for women. He gave an illustrated lecture at the Concert Goers' Club (Royal Academy of Music) on 20 April 1910. For variety he added and illustrated the English "country-dance"; this was simply the social recreation of the two sexes combined, without any fixed costume or fixed time of performance; also with very varying steps. Present representation is no modern theatrical ballet-drill, but a revival of what once actually existed on every English village-green. The tunes are excellently lively.

Regensburg. Am 12. April feierte Franz Xaver Haberl seinen 70. Geburtstag. An dieser Stelle der außerordentlichen Verdienste des Gelehrten zu gedenken, erscheint unnötig und begnügen wir uns, ihm die Glückwünsche der IMG. zu übermitteln.

Ulm a. D. Über Ernst Holzer, dessen Tod in letzter Nummer gemeldet wurde, hat Prof. Dr. H. Abert der Redaktion noch folgende Zeilen zur Verfügung gestellt.

Am 2. März verschied hier der um die württembergische Musikgeschichte hochverdiente Musikforscher, Gymnasialprofessor Dr. Ernst Holzer im Alter von kaum 54 Jahren. In ihm verliert die schwäbische Gelehrtenwelt eine ihrer markantesten und bedeutendsten Persönlichkeiten, die einheimische Musikforschung aber ihren scharfsinnigsten und phantasievollsten Mitarbeiter. Holzer's musikhistorisches Schaffen weist eine Verbindung von philologischer Gründlichkeit und künstlerischer Intuition auf, wie sie nicht eben Vielen beschieden ist, und so gelang es ihm, mit verhältnismäßig wenigen Strichen von den Musikern, die er behandelte, namentlich von D. Fr. Schubart, in dessen genialischem Wesen er so manchen Zug seines eigenen Ich wiedererkennen mochte, Bilder ihres Lebens und Schaffens zu zeichnen, die nicht nur wissenschaftlich auf das Solideste fundiert sind, sondern auch durch ihre echt künstlerische Behandlung den Leser sofort fesseln. Auch die antike Musikforschung, vor allem die Geschichte der antiken Ästhetik, verdankt seinen Arbeiten über Varro und Philodem neue und höchst wertvolle Anregungen. Daß der andere Teil seiner Lebensarbeit der Nietzsche-Forschung gehörte, sei hier nur ergänzend bemerkt. Für seinen zahlreichen Freundeskreis be-

deutet der Verlust dieser genialen Persönlichkeit eine Lücke, die sich nicht so bald wieder schließen wird.

Zwickau i. S. Der Ausschuß (Prof. Dr. Stötzner, Bibliothekar der Ratsschulbibliothek) des auf Veranlassung von Gehrt. Prf. Dr. Max Friedländer begründeten Schumann-Museums bittet um Unterstützung durch Überlassung von Manuskripten usw.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, hrsg. v. Dr. Carl Stumpf. 5. Heft. 8°, IV u. 167 S. Leipzig, J. A. Barth, 1910. *M* 5,—.

Enthält die beiden Arbeiten: C. Stumpf: Beobachtungen über Kombinationstöne (S. 1—142), E. M. v. Hornbostel: Über vergleichende akustische u. musikpsychologische Untersuchungen.

Brahms', Johannes, Briefwechsel. VII Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim, sowie den Familien Hecht und Fellinger. Hrsg. v. Leop. Schmidt. 8°, IX u. 324 S. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 1910. *M* 4,—.

Braschowanoff, Geo. Richard Wagner und die Antike. Leipzig, Xenien-Verlag. *M* 3,50.

Engl, Joh. Ev., Jos. Haydn's handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 u. 95. Als Manuskript z. 100. Wiederkehr seines Todestages, . . . in Druck gelegt. Mit einem Porträt und vier Schriftnachbildungen, 60 S. Lg., Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 3,—.

Bekanntlich hinterließ Haydn von seinen beiden Aufenthalten in England je ein Tagebuch; aus beiden gaben Griesinger und Dies Auszüge, besonders über Musik, in ihren Haydnschriften von 1809 und 10. Nach Pohl's Bericht im Vorwort seines »Haydn in London«, vom 15. Apr. 1867, hatte er bei dieser Arbeit das Original des ersten Tagebuchs in Händen, während das zweite verschollen war. Laut Engl's Einleitung (S. 9—14) erhielt 1880 das internationale Mozarteum zu Salzburg dies zweite Tagebuch aus dem Eigentum des dortigen »Dommusik-Vereins und Mozarteums«; wahrscheinlich stammte es aus der Nachlassenschaft von Mozart's jüngstem Sohne Wolfgang. Dies Tagebuch enthält 22 Blätter in Kleinoktav; das meiste ist mit Tinte geschrieben, einiges flüchtig mit Bleistift, wovon jetzt nur einzelne Worte zu lesen. Von den Aufzeichnungen mit Tinte sagt Verf. S. 13: »Die Entzifferung gestaltete sich hie und da zu einer wahren Geduldprobe«, besonders durch verkürzte Anfangsbuchstaben und Endsilben, »doch blieb kein Wort im Rückstande«. Leider hat die aufgewandte Mühe nicht den entsprechenden Erfolg gehabt: bei Vergleichung der 4 in gutem Faksimile beigegebenen Seiten mit dem Druck ist nämlich zu ersehen, daß E. »eine große Zahl unglaublicher Lesefehler« begangen hat. Das Angeführte sagt Alb. Leitzmann in seiner treffenden Rezension, eine Quartspalte lang (Deutsche Lit. Ztg. 1909, Nr. 46, S. 2924), ein erfahrener Herausgeber literarischer Dokumente, auf dessen Bericht ich für alles Nähere verweise. Zu wünschen wäre also, daß dies zweite Tagebuch von berufener Hand aufs neue veröffentlicht würde. Angebracht wäre, dabei auch das erste Tagebuch zu drucken, was bisher nie vollständig und korrekt geschah. Nachdem Pohl das Original benutzt, scheint es verschollen zu sein (im Besitz eines Hamsters?); doch ist eine 1862 von Thayer angefertigte Abschrift vorhanden, im Besitz des New Yorker Musikreferenten Krehbiel, der das ins Englische übersetzte Tagebuch nebst Kommentar drucken ließ, in: Music and manners in the classical period, London 1898 (siehe J. C. Hadden, Haydn, 1902, S. 107—9). Betreffs des Wertes des zweiten Tagebuchs für die Musikgeschichte gilt, was Pohl an genannter Stelle vom ersten sagt: wenn es auch an sich wenig bedeutendere Notizen bietet, so gibt es doch interessante Anhaltspunkte über H.'s ersten Besuch Englands (so weit Pohl); wirklich geben beide Tagebücher verhältnismäßig wenig über Musik, am wenigsten über die H.'s. — Bei Engl ist noch zu rügen, daß viele Anmerkungen, selbst größere, eingeklammert in den Text gesetzt sind (nicht einmal die hierfür üblichen eckigen Klammern sind verwendet), daß er alles Englische und selbst Fremdwörter übersetzt und daß bei den »erläuternden«

Noten« (S. 41—53) Nötiges ausgelassen wurde, dagegen recht viel Überflüssiges steht: Allbekanntes und nicht Hingehöriges. Letzteres ist freilich ein beliebter Unfug, den Chrysander selbst bei Männern wie O. Jahn und Hanslick zu rügen fand. L. Scheibler.

Heuler, Raim., Dr. Hugo Riemann als Volksschulgesangpädagog. (Umschlag: Moderne Volksschulgesangreform.) (Aus: »Sonde«. Monatsschr. f. pädagog. Kritik.] 8°, 24 S. Würzburg, R. Banger Nachf., 1910. ℳ —,60.

— Deutsches Schulsingbuch. Nach den Grundsätzen des Eitz'schen Tonwortverfahrens bearb. Ausg. B. 3 Tle. 48, 228 u. 66 S., gr. 8°. Würzburg, R. Banger Nachf. 1909. ℳ 2,80.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909. 16. Jahrg. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Lex. 8°, 131 S. Leipzig, C. F. Peters, 1910. ℳ 4,—.

Klinenberger, Ludw., Leo Slezak. Ein Beitrag zur Geschichte der dramat. Gesangskunst. 8°, 23 S. Wien, P. Knepler, 1910. ℳ 1,—.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. v. Sekr. Dr. Hugo Botstiber. 7. Jahrg. 1910. Gr. 8°. (XVI, 425 S.) Wien, C. Fromme. ℳ 5,—.

Parry, Charles Hubert Hastings. "Johann Sebastian Bach, the story of the development of a great personality". London, Putnams, 1909, pp. 584, demy 8vo. 12/6. See Article.

Riemann, Hugo. Anleitung zum Generalbaßspielen (Harmonieübungen am Klavier). 3. Aufl. 8°, XVI u. 161 S. Leipzig, Max Hesse, 1909. ℳ 1,50.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikantengeschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränkischen Volksleben. In Universal-Bibliothek 5177–5179. 16°, 359 S. Leipzig, Ph. Reklam, 1910. ℳ 1,—.

Schedlbauer, Vikt. Predigtentwürfe über die Wechselgesänge bei der hl. Messe (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio) an den höchsten Festtagen. Wien, H. Kirsch, 1910 ℳ 2,—.

Steinitzer, M. Straußiana u. andres. Ein Büchlein musikal. Humors meist m. u. selten ohne, ernsthaft für u. scherzhaft gegen Dr. Richard Strauß. 8°, 174 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1910. ℳ 1,60.

Thayer, Alex. Wheelok, Ludwig van Beethoven's Leben. Zweiter Bd., 2. Aufl. Nach dem Originalmanuskr. Deutsch bearbeitet von H. Deiters. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers mit Vorarbeiten von H. Deiters neu bearb. und ergänzt von Hugo Riemann. Gr. 8°, XI u. 646 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 12,—.

Tiersot, Julien. Gluck. In »Les maîtres de la musique«. 8°, 248 S. Paris, F. Alcan, 1910. Frs. 3.50.

Es ist eigentümlich, daß dieses Buch über Gluck das erste, etwas ausführlichere[1]) in französische Sprache ist, so manche Spezialarbeiten man den Franzosen über dieses Thema verdankt. Daß es insbesondere nicht schon lange gerade populäre französische Darstellungen von Gluck's Werken gibt, verwundert tatsächlich, wenn man an die Rolle denkt, die Gluck in Frankreich spielte. Das vorliegende Buch hat es auf eine gründliche Darstellung in dem Sinne abgesehen, daß vor allem die Hauptwerke einer näheren Besprechung unterzogen werden, einer Aufgabe, der sich der Verfasser mit Geschmack unterzieht. Zur Biographie Gluck's wird nirgends Neues gegeben, kaum daß das vorhandene deutsche Material ausgiebig benutzt wäre, Gluck's Reform aus dem Geist der Zeit zu erklären, hat der Verfasser nicht versucht[2]). Das Hauptverdienst des Buches ist neben dem populären Zweck darin zu sehen, daß immerhin eine Anzahl der älteren Opern Gluck's genauer betrachtet werden, besonders in Hinsicht auf die späteren Werke. Wotquenne hat hier bekanntlich sehr gut vorgearbeitet.

Widmann, J. V. Johannes Brahms in Erinnerungen. 3. Aufl. 8°, 180 S. Berlin, Gebr. Paetel, 1910. ℳ 3,—.

Wolzogen, Hans v., Richard Wagner u. die Tierwelt. Berlin, Schuster & Loeffler, 1910. ℳ 1,—.

Zimmermann, L., Richard Wagner in Luzern. Berlin, Schuster & Loeffler, 1910. ℳ 2,—.

1) In Betracht kommt nur das vor einigen Jahren erschienene, bedeutend kleinere Buch von J. d'Udine.

2) Indessen beabsichtigt der Verfasser noch ein Werk: *Ch. W. Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle* herauszugeben.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

MAnt The Musical Antiquary. Henry Frowde, Oxford University Press, London.

Anonym. Geh. Kommerzienrat Julius Blüthner †, ZfI 30, 21. — Zum Tode Karl Reinecke's, NMMZ 17, 6. — Dem Andenken eines vergessenen Meisters der Tonkunst. (Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages d. Tondichters, Theoretikers und Musikforschers Dr. Joh. Georg Kastner), DMMZ 32, 13. — »Banadietrich« von Siegfried Wagner, Pm 4. — Zeitgenössische poln. Tonsetzer, Pm 4—6. — Die Lieder von Chopin, Pm 5. —. Purcell by two Methods, ZIMG 11, 7. — Carl Reinecke (1824—1910), MMR 40, 472. — Die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin. Zum 100jährigen Geschäftsjubiläum, Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, 12, 12/13. — Music in old Japan and today, Mus 15, 4.

Andersen, Hedwig. Haben Atmungsübungen Einfluß auf die Stimme? MSS 5, 1 f.

Andro, L. Wiener Opernkrise und kein Ende, AMZ 37, 15.

Avenarius. Hugo Wolf zum Gedenken, KW 23, 13.

Batka, Rich. Das Ende vom Lied, KW 23, 13.

Becker, Eugen. Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck, Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft 5, 2.

Beckmann, Gustav. Thesen über »Der Organist im Hauptamt«, O 10, 4.

— Kritische Betrachtungen über die Wiedergabe von Bach's Matthäuspassion, RMZ 11, 13 f.

Bertelin, Alb. Les œuvres lyriques et dramatiques (Schumann), CMu 13, 8.

Bertini, P. Critica delle Critiche: Il Tannhäuser e il Pubblico Fiorentino, NM 15, 185.

Beyer, Karl. Schulgesang, K 21, 3 f.

Bittner, Julius. Aus meinem Leben, Me 1, 13.

Bonaventura, A. Pergolesi-Gesellschaft, NM 15, 185.

Brancour, René. Quelques lettres de Stephen Heller, M 76, 15 f.

Brandl, L. Mozart als Mensch und Künstler in der Darstellung Mörike's, Zeitschrift f. d. Realschulwesen, Wien, 35, 3.

Breil, Aug. Richard Wagner und das Jahr 1913. Ein Mahnwort an das deutsche Volk! AMZ 37, 14.

Breithaupt, Rud. M. Early music lessons, Mus 15, 4.

Breitner, Erhard. Pariser Opernballett Nordwest, Berlin, 1, 10.

Brower, H. The seasons in piano music: Spring, Mus 15, 4.

Cain. Schumann: la sua vita, le sue opere. (Conferenza di Louis de Fourcaud — Audizione di Mme Henri Cain), CM 14, 3.

Carolsfeld, Ernst Schnorr v. Orgelbauer und Organist, ZfI 30, 20.

Cassirer, Fritz. Beethoven in seinen Briefen, Mk 9, 13 f.

Casson, Thomas. Some special devices in selective organregistering, SIMG 11, 3.

Cesari, G. L'Orfeo di Cl. Monteverdi all' »Associazione di Amici della Musica« di Milano, RMI 17, 1.

Challier, Ernst sen. Ein falsches Lied. Statistische Skizze, NMZ 31, 13.

Chop, Max. Hugo Kaun. Sein Leben, Wirken und Schaffen. Eine Studie, RMZ 11, 16 f.

Chybiński, A. Chopin und sein Einfluß, Pm 5.

— Chopin's Einwirkungen, Pk 22.

— Chopin, Gazeta lwowska, Februar.

— Über die musikal. Erziehung des Publikums, Widnokregi 4.

— Opienski's Buch über Chopin, Pm 5, Sf 26, Ppw 313, Nowa Gazeta.

— Chopin und die polnische Musik, Widnokregi 1.

— Chopin, Sf 4.

— Musikalische Rundschau, Ppw 314.

— Miscellanea polonico-italica, Pm 7.

— Studien über die polnische mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts, Pm 6.

Cohen, Carl. Die neue Orgel in der Marienkirche zu Neuß, GBl 35, 3.

Combarieu, Jules. Th. Dubois, RM 10, 7.

Curzon, Henri de. Félicien David. A propos du centenaire de sa naissance 13 avril 1810, GM 56, 16.

Dauriac, Lionel. Note sur l'inspiration musicale, VM 3, 14.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten

Debay, Victor. Les lieder de Schumann, CMu 13, 8.
Decsey, Ernst. Zwei neue Steirer (Frischenschlager und Marx), Me 1, 13.
Dengler, Max. Bürgerkonzerte, Frankfurter Zeitung, 1910, Nr. 79 (Morgenblatt).
Dobrzynski, J. F. Chopin, Dziennik kijowski.
Dotter, K. Ein Organisteneid aus dem 17. Jahrhundert, O 10, 4.
Douglas, Hugh Alex. Notes on the History of the Pontifical Singers, SIMG 11, 3.
Draber, H. W. Künstlerische Aufgaben der »Großen Oper«, S 68, 12.
— Mikorey's »Der König von Samarkand« (Bespr. der Urauff. in Dessau), S 68, 13.
Dubitzky, Franz. Von den Vortragszeichen und ihrer Entwicklung, DMMZ 32, 13.
E., P. d'. Carl Reinecke †, GM 56, 12.
Ebert, Alfred. Die ersten Aufführungen von Beethoven's Es dur-Quartett (op. 127) im Frühling 1825, Mk 9, 13 f.
— Sechs Briefe Beethoven's an die Gräfin Marie von Erdödy und einer an Therese von Malfatti (?) nach den Originalen mitgeteilt, Mk 9, 14.
Egidi, Arthur. Das internationale Regulativ für den Orgelbau, O 10, 4 f.
Erb, J. L. The fine art of criticism, Mus 15, 4.
Flood, W. H. Grattan. Crow St. Music Hall, Dublin, from 1730 to 1754, SIMG 11, 3.
Flood. Domenico Scarlatti's visit to Dublin, from notes contributed by Dr. W. H. Grattan Flood, MAnt April, 1910.
Frey, Martin. Die Taktart im ersten Satze von Beethoven's c moll-Sinfonie, Mk 9, 13.
Friedlaender, Max. Van Swieten und das Textbuch zu Haydn's Jahreszeiten, Petersjahrbuch 1909.
Gast, K. Chorgesang und Chorgesangslehrer in den Gemeindeschulen, Sti 4, 7.
Glasenapp, Carl Fr. Ein ungelöstes Problem (in dem Gedichte Rich. Wagner's: »Gruß aus Sachsen an die Wiener«), Me 1, 13.
Göhler, Georg. Karl Reinecke †, KW 23, 13.
Griveau, M. Le pendule et l'oscillation mélodique, RMI 17, 1 f.
Groz, Albert. Le deuxième volume du Cours de composition de M. d'Indy, TSG 16, 4.
Hadden, J. Cuthbert. George Thomson and Haydn, MMR 40, 472.
Harzen-Müller, A. N. Marianne Pirker, MWB 41, 2.
Hausegger, Siegmund von. Oskar Noë, AMZ 37, 15.
Herz, Leo von. Jungpolnische Komponisten, Me 1, 12 f.
Heuß, Alfred. Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert, ZIMG 11, 7.
Hoesick, F. Chopin's Korrespondenz mit Frau Sand, Kur. war.
— Chopin und Niemcewicz, Swiat.
— Polnische Chopinforschung, Nowa Reforma.
Hohenemser, R. Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern, SIMG 11, 3.
Hornbostel, Erich M. v. Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Stumpf, Leipzig, 5. Heft.
Huré, Jean. L'œuvre pianistique (de Schumann), CMu 13, 8.
Jachimecki, Z. Chopin's Stellung in der Musik, Kurjer warszawski.
— Chopin als Harmoniker, Pk 24 und Pm 5.
— Adam Jarzembski als Komponist der Konzerte und Kanzonen (XVII. Jahrh.), Pk 25.
Jacobi, M. Carl Loewe, Sonntagsbeilage Nr. 12 zur Vossischen Zeitung, 1910, Nr. 135.
Joss, Viktor. »Frater Carolus«, Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Ludwig Rochlitzer. (Bespr. der Urauff. in Prag), AMZ 37, 12/13.
K., M. Édouard Colonne †, GM 56, 14.
Keller, Otto. Mein Musikarchiv. Vorschläge zu einer allgemeinen Musikbibliographie, AMZ 37, 14.
Kienzl, Wilh. Rezept für dramatische Komponisten, Me 1, 12.
Kirsten, Rudolf. Richard Wagner in der Schule, BB 33, 1—3.
Klanert, Paul. Georg Friedrich Händel's dreiaktiges Oratorium »Joseph«, BfHK 14, 7. K 21, 3. CEK 24, 4.
Kling, H. Lamartine et la Musique, RMI 17, 1.
Koegler, Harald. Aus Richard Wagner's trüber Zeit, BfHK 14, 7.
Krause, Emil. Ein Blick auf die Entstehung und Entwicklung der religiösen Tonkunst in der Schweiz bis zur Gegenwart, BfHK 14, 7.
Kretzschmar, Herm. Das Notenbuch der Zeumerin, Petersjahrbuch 1909.
— Volksmusik und höhere Tonkunst, ibidem.
Kromolicki, J. Giovanelli's Missa »Vestiva i Colli«, GBl 35, 3.
Kroyer, Theodor. Dialog und Echo in d. alten Chormusik, Petersjahrbuch 1909.

Kunc, Pierre. »Don Quichotte« de Massenet, MM 22, 5.
L., G. Christoph Schnyder. (Ein Erinnerungsblatt), SMZ 50, 13.
Landowska, Wanda. F. Chopin (1810—1849), RMC 7, 74.
— Chopin's Interpretation, Nowa Gazeta.
— How the orchestra was directed in former days, Mus 15, 4.
Leichtentritt, Hugo. Die Preiskompositionen der Signale, S 68, 15.
Leuriaux, Fernand. »Eros Vainqueur«, musique de Pierre de Bréville, MM 22, 6.
Lewinsky, Josef. Erinnerungen an Karl Reinecke, AMZ 37, 12/13.
Liebscher, Arthur. Zur Frage der Schutzfristverlängerung, NMZ 31, 13.
L'Imparsiale. L'opera nuova di Massenet (Don Chisciotte), NM 15, 184.
Löbmann, Hugo. Hans Georg Nägeli in seiner Bedeutung für die Gesangs-Pädagogik, GpB 4, 4.
Loewenfeld, Hans. Die Opernprobe, Frankfurter Zeitung, 7. April 1910. Erstes Morgenblatt.
— Der »Schwarze Domino« in neuer Bearbeitung, Leipziger Neueste Nachrichten, 6. April 1910.
Lowe, George. The »Mörike« songs and the »Eichendorff« songs of Hugo Wolf, MMR 40, 472.
Ludwig, Erna. Aus den Unterrichtsstunden eines Meistersängers. Erinnerungen an Eugen Gura, NMZ 31, 13.
Malipiero, G. F. Il pregiudizio della melodia, RMI 17, 1.
Manén, Joan. Otto Lohse, RMC 7, 74.
Manas, Josef. »Methode«. Gesangspädagogische Betrachtung, Sti 4, 7.
Mangeot, A. Edouard Colonne, MM 22, 6.
— Leone, musique de Samuel Rousseau, à l'Opéra-Comique, MM 22, 5.
Marling, Frank H. A group of noted pianists of the nineteenth century, Mus 15, 4.
Marsop, Paul. Berlin und sein philharmonisches Orchester. Offener Brief an Herrn Bürgermeister Dr. Reicke, AMZ 37, 16.
Mauclair, Camille. Psychologie de la vie de Schumann, CMu 13, 8.
Mayrhofer, Robert. Klassik und Romantik in der Musik, BB 33, 1—3.
Meißner, Josef. Volkslieder aus dem Isergebirge, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 6.
Meyjes, Posthumus. Über Hygiene der Singstimme, Sti 4, 7.
Molitor, G. Kann man »frei« präludieren lernen, Der kath. Kirchensänger, Freiburg-Beuron, Nr. 3.
Moser, Hans Joachim. Oskar Noë †, Leipziger Tageblatt v. 22. März 1910 (Abend-Ausgabe).
Müller, Hermann. Vom deutschen Kirchenlied, MS 43, 4.
Naylor, E. W. Music and Shakespeare, MAnt, April 1910.
Newman, Ernest. Fritz Koegel, NMR 9, 101.
Niecks, Fr. The Allemande in Suites, Partitas and Orders, MMR 40, 472.
Niemann, Walter. Karl Reinecke †, NMZ 31, 13.
Opienski, H. Chopin's hundertster Geburtstag, Nowa Gazeta.
— Die Lieder von Chopin, Swiat.
Parker, D. C. Cesar Franck, MO 33, 390.
— The fame of the composer, MMR 40, 472.
Pearce, Charles W. Ebenezer Prout (1835—1909). An appreciation, Mus 15, 4.
Porges, Heinr. Über Richard Wagner's »Lohengrin« III, BB 33, 1—3.
Potthoff, Heinz. Die soziale Frage im Musikerberuf, DMZ 41, 16f.
Prelinger, Fritz. J. Amberg, SMZ 50, 12.
Prokesch, Frédy. Carl Reinecke, MM 22, 6.
Quittard, Henri. Le Cours de composition musicale de M. Vincent d'Indy, RM 10, 7.
Recke. Vorträge und musikalische Aufführungen in Strafanstalten, Blätter f. Gefängniskunde, Heidelberg, 44, 1.
Ricci, Vittorio. Ebenezer Prout: 1835—1909. Albert Fuchs: 1858—1910, NM 15, 185.
Riemann, Hugo. Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion, Petersjahrbuch 1909.
— Beethoven's »Prometheus«-Musik, ein Variationenwerk, Mk 9, 13f.
Riemann, Ludw. Das Geheimnis d. Tonmessung, MSS 5, 1f.
Rosenthal, Felix. Über Richard Wagner's »Meistersinger«, AMZ 37, 16.
Rudder, May de. Quelques mots sur le Théâtre lyrique contemporain, VM 3, 14.
Ruelle, Ch. Em. Le musicographe Aristide Quintilien, SIMG 11, 3.
Rupp, E. Ein Wort zur Orgelreform, ZfI 30, 21.
Rychnovsky, E. Der zweite deutschböhmische Tonkünstlerabend i. Reichenberg. Deutsche Arbeit, Prag, 9, 6.
S., J. S. Dr. Arne, MMR 40, 472.
Schlossar, Anton. Ungedruckte Briefe Beethoven's, Mk 9, 13.
Schnée, Wold. Technik — und was dazu gehört, AMZ 37, 16.

Schmid, Otto. Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause: 1. Kurfürst Johann Georg II., BfHK 14, 7.
— Musikalische Gedenktage i. Jahre 1910, ibid.
Schneider, Ed. L'exemple de Schumann, CMu 13, 8.
Schulz, Konrad. Aus meinem Leben, O 10, 4.
Schumacher, Rob. Musiktheorie — Prima vista-Gesang — Musikdiktat — Chorgesang-Schule, KL 33, 8f.
Schumann, Georg. How I became a musician, Mus 15, 4.
— Zur Uraufführung von Händel's »Joseph«, AMZ 37, 16.
Schumann, Paul. Wiedererweckung altfranzösischer Tänze (durch Rich. Buchmayer), Dresdner Anzeiger vom 24. April 1910.
Schünemann, Georg. Die »Uraufführung« von Händel's »Joseph« in Deutschland. Ein Nachwort, AMZ 37, 15.
Schurzmann, K. Die erste Klaviersonate und ihre Vorgeschichte, AMZ 37, 12/13.
Schwartz, Heinr. Für den Klavierunterricht. L. van Beethoven: Sechs Variationen op. 34, NMZ 31, 13.
Schwartz, Rudolf. Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1909 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, Petersjahrbuch 1909.
Schwers, Paul. Julius Blüthner †, AMZ 37, 17.
Scott, C. Kennedy. On the performance of polyphonic music, MAnt, April 1910.
Segnitz, Eugen. Paul Lacombe, BfHK 14, 7. Leipziger Tageblatt, 19. April.
— Carl Reinecke †, KL 33, 7.
Seidl, Arthur. Zur Ästhetik des Schaffenden. Eine regsame Betrachtung; AMZ 37, 15.
Senes, G. Sanctus e Benedictus della seconda Missa »Pontificalis« di Lorenzo Perosi, NM 15, 184.
Sérieyx, A. La musique de chambre (Schumann), CMu 13, 8.
Sincero, D. Il canto corale nelle scuole italiane. (Relazione letta al Congresso Musicale-Didattico di Milano), RMI 17, 1.
Smend, Julius. Und noch einmal der Wechselgesang, MSfG 15, 4.
Soubies, Albert. Le Théâtre-Italien, à Paris, de 1841 à 1910, M 76, 15f.
Spanuth, A. Die hellhörige Jugend. Eine musikalische Studie, Allgemeine Zeitung, München, 113, 12.
— Giovanni Battiste Lamperti †, S 68, 12.
Specht, Rich. Wiener Tondichterprofile. I. Richard Mandl, Me 1, 12.
— II. Julius Bittner, Me 1, 13.
Steinitzer, Max. Salzburger Sommertage. Musikanten-Plauderei, AMZ 37, 17.
— Die Kunst der Kritik. Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 31, 13.
Stoecklin, Paul de. Schumann, critique musical, CMu 13, 8.
Stößinger, Felix. Neue Berliner Opernhäuser, AMZ 37, 14.
— Die Erziehung zum Rhythmus, Allgemeine Zeitung, München, 113, 12.
Storck, Karl. Rhythmus, KL 33, 7f.
Stumpf, C. Beobachtungen über Kombinationstöne, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, herausgeg. von Carl Stumpf, Leipzig, 5. Heft.
Swoboda, Herm. Bruckner's V. Sinfonie. Versuch eines Programmes, Me 1, 12.
Szopski, F. Fr. Chopin, Gazeta warszawska.
—t—. Oskar Noë †, Leipziger Volkszeitung, 26. März 1910.
— Petersjahrbuch 1909. (Bespr.), ibid. 23. April 1910.
Tapper, Th. The meanings of words, Mus 15, 4.
Tetzel, Eugen. Entgegnung auf Frln. Agnes Kuhl's Veröffentlichung, die Tonbildung auf dem Klavier betreffend, KL 33, 8.
Thomas-San-Galli, W. A. Über den Bach-Stil, RMZ 11, 13.
Tiersot, J. Lettres des musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle, RMI 17, 1.
Tischer, G. Die Demokratisierung der Kunst. Gedanken zur Entwicklungsgeschichte der Musik, RMZ 11, 16.
Toni, A. La Sina d'Vargoün di F. B. Pratella, RMI 17, 1.
Trapp, E. Pierre Maurice und seine »Misé Brun«, SMZ 50, 13.
Truette, E. The evolution of organ music, Mus 15, 4.
Untersteiner, Alfredo. Questioni musicali La Rinascita Musicale, Parma, 1, 11f.,
Vancsa, M. Zu Hugo Wolf's 50. Geburtstag, Die Wage, Wien, 13, 10.
Wagner, Rich. Magdeburgische Aufsätze, BB 33, 1—3.
Waldner, Fr. Die Heimat der Lautenmacher Tieffenbrugger, ZfI 30, 20.
Walker, Ernest. The Bodleian Manuscripts of Maurice Greene, MAnt, April 1910.
Walter, G. A. Vier Söhne von Johann Sebastian Bach, RMZ 11, 13f.
Webb, F. Gilbert. The King's Music, ZIMG 11, 7.

Wellesz, Egon. Giuseppe Bonno (1710—1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke, SIMG 11, 3.

Wiedermann, F. Zum 70. Geburtstage Professor Alexis Hollaender's, MSS 5, 1.

Winn, E. Some notes on Ole Bull, Mus 15, 4.

Wolzogen, Hans von. Bayreuther Gedanken und Erinnerungen. II. Parsifal — Nach 1883, Me 1, 12.

Wustmann, Rudolf. Zu Bach's Texten der Johannes- und der Mattäus-Passion, MSfG 15, 4.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 100. Diese Jubiläumsnummer beansprucht ein besonderes Interesse: Sie gibt einen Überblick über die Tätigkeit des Verlagshauses von Breitkopf & Härtel seit Erscheinen der Mitteilungen (1876). Welche einzigartige musikalische Kulturarbeit hier geleistet worden ist, bedarf der näheren Darstellung nicht; unsere ganze Wissenschaft, die ganze heutige Pflege älterer Musik ist aufs allerengste mit dieser Firma verknüpft. Dieses Heft läßt nun auch in das Innere des gewaltigen Betriebes sehen, wozu auch Abbildungen der verschiedenen Betriebe beigegeben sind. Bemerkt sei auch, daß der wissenschaftliche Wert der »Mitteilungen« immer mehr erkannt wird; man sammelt sie heute und sucht die früheren Nummern zu erhalten. Manche Nummern sind indessen gänzlich vergriffen. Aus dem übrigen, hier in Betracht kommenden Inhalt seien genannt die Anzeigen einer unbekannten Sinfonie Mozart's, der Denkmälerbände mit den Liedern und Gesängen von Ernst Bach und Valentin Herbniz, hrsg. von H. Kretzschmar u. desjenigen mit ausgewählten Werken Adam Gumpelzhaimer, hrsg. von A. Sandberger. In Vorbereitung befindet sich der erste Band der Geschichte des deutschen Liedes von H. Kretzschmar.

F. Klüber's Nachf. Nahr & Funk, München, Lenbachplatz 9. Antiquariats-Katalog Nr. 170. Kunst und Architektur, Musik und Theater.

Erwiderung.

(Unter Verantwortung des Einsenders.)

Zu der Schrift von Otto Wissig über Franz Schubert's Messen. Dissertation, Leipzig 1909, sieht sich der Unterzeichnete in bezug auf die Art der Quellenbenützung, welche dem mit der Spezialliteratur im einzelnen nicht Vertrauten schwer kontrollierbar ist, veranlaßt, folgende Proben anzuführen.

1. V. hat mein im Vorjahr erschienenes Buch[1]) benutzt. Dasselbe fehlt jedoch im Literaturnachweis zu Anfang und ist nur S. 35 in einer Unvollständigkeit und einem Zusammenhange zitiert, daß man gar nicht vermuten kann, es handle sich um eine musikgeschichtliche Arbeit. Die Benützung meiner Arbeit seitens des V. ist im allgemeinen wie im einzelnen ersichtlich, a. B. S. 26 bei Erwähnung der Pastoralmesse von Diabelli; vgl. mein Buch S. 85.

2. S. 34 findet sich die Angabe, Schubert sei im *Credo* der 1819 entstandenen F-Messe dem Vorbilde Beethoven's gefolgt, während die »Missa solemnis« erst 1820—23 entstanden ist, und die 1807 komponierte C-Messe noch die ältere Anlage zeigt. Den Nachweis über die neue Credo-Anlage nehme ich als mein Eigentum in Anspruch. Vgl. mein Buch S. 65 und 74, dazu meine bereits 1892 erschienene Studie: »Der Messen-Typus von Haydn bis Schubert«.

3. S. 30 muß es auffallen, daß V., der doch in Leipzig lebt, einen Artikel des Wiener »Fremdenblatt« vom 5. Oktober 1899 (!) zitiert, daß der Leser glauben soll, er habe sich die Mühe genommen, diese Zeitungen durchzusehen. Hier begegnet aber der aufmerksame Leser einem Anstand. Es heißt S. 31: »Am meisten entspricht dem Menschencharakter das wunderschöne *Credo*«. Es ist nicht allzuschwer zu erraten, daß es »Messencharakter« heißen soll. Dieser an sich sehr unliebsame Druckefhler findet sich in meinem 1902 er-

1) Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis Leipzig und Wien.

schienenen, von W. gar nicht zitierten Buche[1]) S. 16, während es in der Zeitung richtig lautet, wovon sich jeder überzeugen kann, der den betreffenden Band in der Wiener Universitäts- oder Hofbibliothek nachsieht.

Wien. **Alfred Schnerich.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Un groupe d'admirateurs de Wagner a formé le projet de placer dans le Palais Vendramin à Venise, où est mort le Maître, un bas-relief en marbre, dont le sculpteur Ettore Cadorin a bien voulu se charger. Ce bas-relief commemoratif serait élève aux frais d'une souscription Internationale.

Notre Société se fait un devoir et un honneur, de recueillir toutes les contributions qui lui seront envoyées à cette occasion, et qu'elle fera parvenir au Comité d'initiative à Paris.

Les membres de la Société qui voudraient souscrire, sont priés d'adresser directement leur cotisation à M. M. Breitkopf & Härtel, Trésoriers Généraux de la Société.

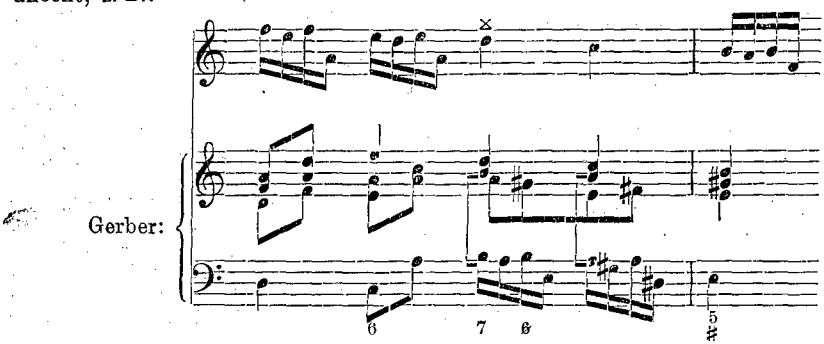
Sir Alex. C. Mackenzie. Dr. **Oskar von Hase.** Dr. **Charles Maclean.**

»Neues« vom alten Bach.

In den »Mitteilungen« des soeben erschienenen Bachjahrbuchs 1909 versucht Herr F. Arnold (S. Margarete Llandaff) die Zweifel zu entkräften, die Herr Johannes Schreyer (Dresden) im Bachjahrbuch 1906, S. 136 bezüglich der Echtheit von Bach's Generalbaßlehre und Gerber's von Bach korrigierter Begleitung einer Albinoni'schen Violinsonate geäußert hatte. Bereits im Bachjahrbuch 1908 S. 100f. erlaubte sich der Unterzeichnete unter Hinweis auf den ersten Kammermusikband der großen Bachausgabe (9. Jahrgang) die Bemerkung, daß Herr Schreyer das Verhältnis der Generalbaßbegleitung zu den begleiteten Stimmen nicht ganz richtig auffaßt. Nun wiederholt Herr Schreyer seine Ansichten Herrn Arnold gegenüber, ohne daß letzterer vermag, genügende Gegenbeweise zu liefern. Aus diesem Grunde wird es erlaubt sein, hier ganz kurz darzulegen, daß Herr Schreyer sich irrt.

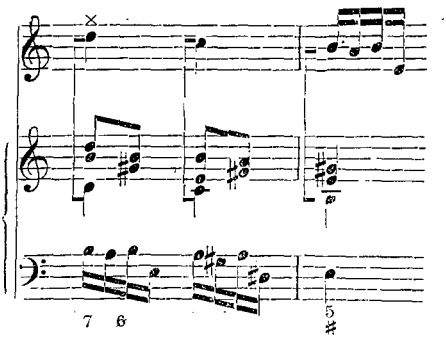
Über die Echtheit oder Unechtheit der von Spitta mitgeteilten angeblich Bachschen Generalbaßlehre zu streiten, kann als müßig gelten. Denn erstens ist das Schriftchen nicht genügend beglaubigt und zweitens sagt es nichts, was nicht auch aus anderen Generalbaßschulen jener Zeit zu ersehen wäre. (Wieviele handschriftliche Generalbaßlehren liegen in den Bibliotheken verstreut[2]).

Nach Schreyer sind die Bachkorrekturen bei Gerber-Albinoni fehlerhaft, also unecht; z. B.:

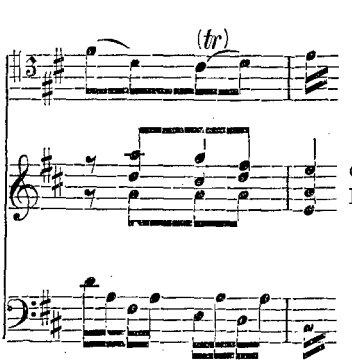


1) Die Frage der Reform der kathol. Kirchenmusik. Wien.
2) Ob Herr Schreyer die Handschrift angesehen hat, weiß ich nicht.

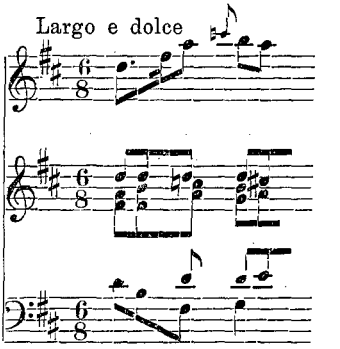
Bach:



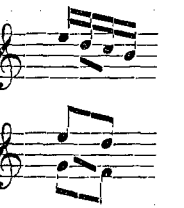
Dazu ist nur zu wiederholen, daß die Stimmen der Generalbaßbegleitung nicht als gleichberechtigt mit den Solostimmen, sondern als untergeordnet angesehen werden müssen. Die von Herrn Schreyer gerügten Oktaven sind Stimmverdopplungen und Spitta schrieb ganz richtig: »In jedem Falle ist nach Einfügung der Bach'schen Änderungen . . . ein ganz dem Sinne Bach's entsprechendes Akkompagnement eines Solos gewonnen.« Belege dafür gibts genügend aus Bach selbst, z. B.: Sonata IIf. Viola da gamba und Cembalo. Bach's Werke, Jahrg. 9. S. 193, Takt 2:



oder: Sonata I f. Flöte u. Cembalo, Ebenda, S. 13:

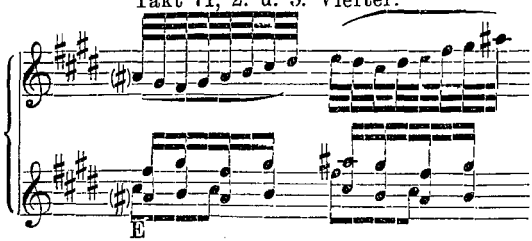


Herr Arnold meint mit Recht, Durchgangsquinten, wie diese:

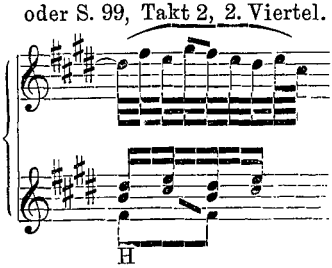


hätten nichts auf sich. Das bestreitet Herr Schreyer und fordert A. auf, »aus Bach's sämtlichen Werken nur drei solcher Quinten auszuschreiben«. Zu meiner Verwunderung ist Herr A. dazu nicht imstande. Wer zählt die hierher gehörigen Stellen? Also nur die gewünschten drei:

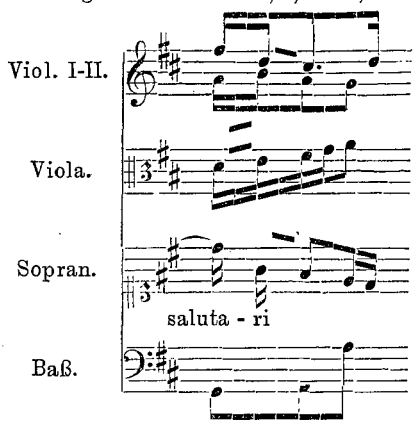
Sonata III f. Viol. u. Cembalo, Ebenda S. 98 Takt 71, 2. u. 3. Viertel:



oder S. 99, Takt 2, 2. Viertel.



oder Magnificat. B. W. XI, 1, S. 24, Takt 8.



Ich glaube nicht, daß wir auf diesem Wege das Wesen Bach'scher Kunst begreifen lernen und bitte, diese kurzen Bemerkungen nicht als Polemik aufzunehmen.

Berlin. **Max Schneider.**

Ortsgruppen.

Dresden.

Die Zusammenkunft am 17. April hatte die Form eines von Herrn Kantor und Organist H. Kötzschke in der Christuskirche gegebenen Orgelkonzerts, woran auch die Gemeinde von Dresden-Strehlen zahlreich teilnahm. Es wurden Proben deutscher Orgelmusik von etwa 1550 bis 1750 geboten: Ammerbach's kleines Praeambilum von 1575, ein Präludium mit Fuge in *g* von Tunder, die reiche Passacaglia von Kerll in *d* (Straube), eine Choralfiguration über »Vater unser im Himmelreich« von G. Böhm und Seb. Bach's Toccata in *d*, Tunder und Böhm nach Abschriften von Prof. Buchmayer, dem Herausgeber einer ebenfalls musizierten Weihnachtsduettarie von Christian Ritter. Die zweiteilige Hochzeitsmotette von Lassus über den 128. Psalm wurde vom Kleinen Chor (jede Stimme doppelt besetzt) und mit der Ammerbach'schen kolorierenden Orgelbegleitung ausgeführt; in der Hauptprobe, wo sie einmal begleitet und einmal unbegleitet gesungen wurde, hörte man, daß die unbegleitete Form zu kühl und durchsichtig wirkt, erst die kolorierend mitgehende Orgel verleiht den warmen, malerischen Timbre und fügt den vielen kleinen gleichartigen Zierat hinzu, der zum Stil jener Kunst gehört. Interesse erregte noch der Choral »Da Jesus an dem Kreuze stund« in folgender Gestalt: Strophe 1, 3, 5, 7, 9 wurden in dem Schein'schen Satz vom Chor gesungen und von der Orgel gespielt — die Zuhörer sangen die schöne phrygische

Weise mit —; Strophe 2, 4, 6, 8 wurde nur von einer Stimme (Solo) vom Chor herab gesungen zu Variationen dieses Chorals von Scheidt (Seiffert). Gesänge und Begleitungen wurden ausgeführt von den Damen Matthei, Sommer. König, Poppe, Rebhun, Stührlin, Aulhorn-Baldamus und Stummer und den Herren Brückner, Tödten, Florack, Fricke und Münch.

Rudolf Wustmann.

Wien.

Mittwoch, den 30. März um 6 Uhr abends fand im Wagnersaale der k. k. Akademie für Musik die erste unter dem Namen *Collegium musicum* einberufene Versammlung der Mitglieder der Ortsgruppe Wien statt. Der Vorsitzende, Dr. Hugo Botstiber hob in den einleitenden Worten hervor, daß dieser Titel für die künftigen Veranstaltungen gewählt worden sei, um schon durch den Namen die Tendenz auszudrücken, in Zukunft neben den Vorträgen und Referaten der praktischen Pflege älterer Musik einen breiteren Raum zu widmen, als dies bisher geschehen. Es ist beabsichtigt, bei jedem *Collegium musicum* nach dem theoretiechen Vortrage Werke älterer Zeit folgen zu lassen, die entweder mit dem vorangegangenen Vortrage in einem Zusammenhange stehen oder auch gänzlich unabhängig von ihm sein können. Schon für die nächste Zeit sind eine Reihe derartiger Veranstaltungen projektiert.

Hierauf hielt Herr Dr. Richard Batka, Dozent an der k. k. Akademie für Musik einen Vortrag über »Die Technik des Volksliedes«. Ausgehend von der unterschiedlichen Wirkung, die das Volkslied und das Kunstlied auf den Zuhörer ausüben, erklärte der Vortragende diesen Unterschied aus der innigeren Zusammengehörigkeit von Wort und Weise beim Volkslied. Beim Kunstlied kommt zu dem fertigen Gedichte die Musik hinzu, während beim Volksliede die Musik zwar aus der ersten Strophe des Gedichtes entsteht, dann aber die folgenden Strophen der Dichtung sich aus dem Geiste der Musik der ersten Strophe herauskristallisieren. Diesen — unbewußten — Vorgang erläuterte der Vortragende an einer Reihe von Beispielen. Er kam dann auf das Moment der Wiederholung zu sprechen, welches im Volkslied eine große Rolle spielt. Es hat eine zwiefache Stellung: im Sololied dient es als Steigerung, im Chorlied als Echoeffekt. Als weiteres wichtiges technische Mittel wurde die melismatische Verzierung bedeutsamer Worte besprochen: es zeigte sich — die Theorie des Vortragenden stützend — daß in den folgenden Strophen an ebendenselben Stellen wieder bedeutsame Worte standen, so daß die melismatische Verzierung durchgängig einen inneren Zusammenhang mit dem Text hat.

Den Vortrag belebten eine Anzahl teils von Dr. Batka zur Gitarre gesungener, teils von Frl. Adele Umling mit Begleitung des Klaviers vorgetragene Volkslieder. Den interessanten Ausführungen des Vortragenden, sowie der launigen Interpretation des Liedes »Der Tod von Basel« folgte reicher Beifall.

Anschließend, entspann sich noch eine längere, sehr angeregte Diskussion, an der Regierungsrat Pommer, welcher sich gegen einen pointierten Vortrag des Volksliedes aussprach, Oberbergrat Klotzberg und der Vortragende teilnahmen.

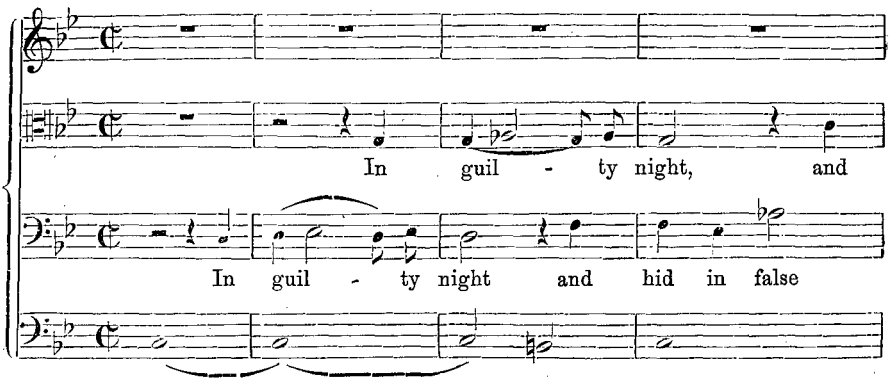
Egon Wellesz.

Zur Notiz. Dr. Hans Löwenfeld teilt im Anschluß an die Notiz im letzten Sammelband: »Zum Text der Zauberflöte« mit, daß die Veröffentlichung der vollständigen Fassung des Weimarer Zauberflötentextes bereits in Aussicht stehe.

Correction to p. 217, Line 4.

The earliest printed copy of "Saul and the Witch of Endor" I can find is in Harmonia Sacra or Divine Hymns and Dialogues, with a Thorow-Bass for

the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord, or Organ. The Second Book published by Henry Playford. 1693." There on page 40 the score begins as follows.——



The figuring of the Bass is very scanty and incomplete.

The two volumes of "Harmonia Sacra" contain a considerable number of Purcell's sacred compositions not to be found elsewhere.

William H. Cummings.

Neue Mitglieder.

Henry William Bonnard, Saint-Jean de Noget par Lunel (Hérault).
Capitaine Caillaba, 48, Boulevard Sergent Triaire, Nimes (Gard).
Lucien Fontayne, Directeur du Conservatoire, 13 rue Minard, Nimes Gard).
Mr. **Gervais,** 28, rue des Grenadiers, Montpellier (Herault).
Albert Hellerström, Pfarrer, Stockholm, Fredrikshofgatan 2.
Howard Memorial Library, (Mr. William Beer, Librarian), New Orleans, La.
Madame **Ewelina Pairamall,** Wien III., Neulinggasse 16.
Docteur **Patron,** médecin de la Société des produits chimiques, Salindres (Gard).
St. **Louis Public Library,** 9th St. Charles Str. St. Louis, Mo.
Frl. **Mary Rosenberg,** Hamburg 25, Bürgerweide 23.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Robert Brüssel, Paris, jetzt: 28 bis, rue Mozart.
Cand. phil. **Guido Endter,** Frankfurt a. M., jetzt: Grüneburgweg 88.
Dr. **Kurt Fischer,** Berlin, jetzt: N. 24, Kleine Hamburgerstr. 7III.
Dr. **Bruno Hirzel,** München, jetzt: Washington, D. C. Library of Congress, Music Division.
Jaroslaw de Zielinky, Buffalo, jetzt: 1343 So., Burlington Ave, Los Angeles (Cal.).

Ausgegeben Mitte Mai 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: **Dr. Alfred Heuß,** Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Robert Schumann's »Genoveva«.

Am 8. Juni dieses Jahres feiern wir Schumann's 100. Geburtstag. Es mag darum der Versuch wohl gerechtfertigt erscheinen, statt allgemeiner farbloser Jubiläumsbetrachtungen die Aufmerksamkeit wieder einmal auf des Meisters einziges dramatisches Werk hinzulenken, dessen Mißerfolg die bitterste Enttäuschung seines Lebens war.

Der »Fall Genoveva« hat seit der ersten Aufführung der Oper im Jahre 1850 zahllose kritische Federn in Bewegung gesetzt, ohne daß bis jetzt eine allseitig befriedigende Lösung des Problems erfolgt wäre. Die eine Gruppe von Kritikern sucht ihm von der rein musikalischen Seite beizukommen und schiebt die Schuld des Mißerfolges auf das »ausschließlich lyrische« Talent Schumann's, dem nun einmal von Hause aus die Pforten des musikalischen Dramas verschlossen gewesen seien. Aber diese beliebte Scheidung der Komponisten in »geborene« Dramatiker und »geborene« Lyriker gehört mit ihrem Schematismus zu jenen Halbwahrheiten, die die Tatsachen mehr verwirren als erklären. So einfach liegt die Sache nicht. Vor allem kommt dabei doch nicht bloß das angeborene Talent in Betracht, sondern ebensosehr die äußeren Verhältnisse, die seine Entwicklung bestimmen.

Eine zweite Gruppe von Forschern nimmt ihren Ausgang vom Texte der Oper. Das ist gewiß die richtige Methode. Nur blieb sie im vorliegenden Falle merkwürdigerweise im rein Philologischen stecken, d. h. sie begnügte sich damit, die einzelnen Züge, die Schumann von seinen Vorbildern Tieck und Hebbel übernommen, herauszustellen und dann das Ganze noch einer ebenso kurzen als allgemein gehaltenen ästhetischen Betrachtung zu unterziehen. Aber damit ist bloß halbe Arbeit geleistet, denn bei allen solchen Quellenuntersuchungen handelt es sich doch nicht bloß um die einzelnen Züge, Szenen oder gar Verse, die der Entlehner von seinen Vorlagen übernimmt, sondern in erster Linie um die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der Grundauffassung. Gerade hierin aber geht Schumann, wie zu zeigen sein wird, trotz aller Anlehnung an seine Vorbilder seinen eigenen Weg.

Ganz kurz nur mag die dritte Gruppe von Kritikern berührt werden, die es sich am leichtesten gemacht und Schumann's Mißerfolg einfach auf

Rechnung seiner Krankheit gesetzt hat. Diese Behauptung erledigt sich von selbst, wenn wir bedenken, daß die Genoveva von Werken wie den beiden ersten Klaviertrios, den Ritornellen op. 65 und der Manfredmusik eingerahmt wird. Die Einförmigkeit der musikalischen Gestaltung aber, hinter der man jenen hippokratischen Zug vermutet, beruht auf einem ganz anderen, und zwar einem rein künstlerischen Grunde.

Auffallend ist endlich, daß der historische Gesichtspunkt bei der Beurteilung der Oper bisher so wenig Berücksichtigung gefunden hat; sie beschränkt sich meistens auf ein paar Andeutungen über das Verhältnis zu Wagner, wie wir sie z. B. bei Hanslick finden.

Zur Oper trat Schumann von allem Anfang an in ein ganz anderes Verhältnis, als zu den übrigen Formgattungen. Bisher hatte er jedes neue Gebiet, das er anzubauen unternahm, sozusagen im Sturm genommen und in der Klaviermusik, dem Liede, der Kammermusik und der Sinfonie gleich auf den ersten Wurf sein Bedeutendstes gegeben. Bei der Oper dagegen geriet dieser Siegeslauf erstmals ins Stocken. An Stelle des früheren herzhaften Zugreifens tritt ein bedächtiges Abwägen, Schwanken und Experimentieren. Diese Wandlung hat ihren Grund erstens in seiner ganzen künstlerischen Entwicklung und zweitens in seiner Auffassung vom künstlerischen Schaffen überhaupt.

Schumann's Entwicklung vollzog sich bis in seine Studentenzeit hinein fast vollständig abseits vom Opernleben seiner Zeit. Sein Vaterhaus stand nicht, wie z. B. das Weber's von vornherein in engen Beziehungen zum Theater und in seiner Heimat Zwickau gehörten Opernaufführungen zu den seltenen Ausnahmen. So empfing er die ersten wichtigeren Operneindrücke — von der Mailänder Rossinischwärmerei, die aber mehr der Pasta galt, abgesehen — erst in seinem 19. Lebensjahre zu Leipzig durch die Persönlichkeit und Kunst H. Marschner's. Diese Eindrücke zeitigten in Verbindung mit dem Kultus Shakespeare's, der eben damals von Dresden aus auch nach Leipzig herüberdrang, 1830 in ihm den Plan zu einer Oper »Hamlet«. Aber die rasch aufflammende Begeisterung legte sich rasch wieder, der Plan scheiterte an dem Mangel an technischem Können, und Schumann's Interesse für die Oper schwand für längere Zeit ebenso rasch, wie es gekommen war, wieder dahin. In seinen Briefen aus der damaligen Zeit ist von der Oper fast nirgends die Rede; auch in den ersten drei Jahren seiner kritischen Tätigkeit läßt er dieses Gebiet beiseite. Dieses Schweigen erklärt sich aus seiner damaligen Geringschätzung aller Gesangsmusik überhaupt, die erst von 1837 allmählich zu weichen beginnt. 1837 ist aber zugleich auch das Jahr der berühmten Hugenottenkritik. Von diesem gewaltsamen Ausbruch an wird die Fühlung Schumann's mit der Oper immer enger, und immer deutlicher tritt als sein Glaubensbekenntnis die strikte Ablehnung der ausländischen, zumal der französischen Oper Meyerbeer's und die Förderung der deutschen heraus. Auch Rossini wird trotz des Mailänder Jugendeindruckes jetzt als »Dekorationsmaler« abgetan, wogegen Cherubini eben als Vertreter der »deutschen, edleren Muse« hochgepriesen wird. Was Schumann aber bei Meyerbeer und Genossen besonders abstieß, das waren mindestens ebenso sehr die Texte mit ihrem Intriguenspiel, als die Musik. Galt ihm doch E. Scribe als einer der Hauptvertreter jener französischen Afterkunst, vor deren Import er seine Landsleute immer wieder warnt. Er selbst verlangt von einem Libretto eine einfache, leicht faßbare ethische Grundidee und bühnengerechte Gestaltung.

Von hohem Interesse sind dabei die Ratschläge, die er im Jahre 1848 C. Wettig über die Opernkomposition gibt[1]): »Alles Theoretisieren und Schreiben hilft zu nichts. Sie müssen die Sache anpacken, irgend einen Stoff aus der Geschichte oder der Phantasie der Dichterwelt herausgreifen. Dann erst läßt sich weiter raten. Nehmen Sie Shakespeare, Calderon, vielleicht auch Boccaccio zur Hand, ordnen Sie sich einen Stoff musikalisch und bühnengerecht und suchen dann eines Dichters habhaft zu werden, der Ihnen den Stoff in Verse bringt! Rechnen Sie nie darauf, von einem Dichter etwa zufällig einen Operntext zu erhalten, den Sie gebrauchen könnten! Sie müssen selbst die erste Hand anlegen!« Dieses Glaubensbekenntnis, das Schumann dann auch bei der Genoveva in die Praxis umgesetzt hat, ist nicht ohne Interesse. Er verlangt in erster Linie bedeutende Fabeln, die durch die Anlehnung an die Dichterwerke gewährleistet sind. Für ihre Gestaltung aber ist allein der Musiker maßgebend, während der Dichter nur als technischer Beirat zugelassen ist. Die Schwierigkeiten freilich, die eine solche Umarbeitung eines fertigen Dichtwerkes zum Operntext in sich schließt, hat sich Schumann nicht klar gemacht und ist denn auch richtig bei seiner Genoveva daran gescheitert.

Immerhin zeigt sich, daß Schumann, wie auf allen Gebieten, so auch in der Oper regeneratorische Ziele verfolgte. Wie Wagner, so gilt auch ihm das Streben nach äußerem Effekt, dessen Bekämpfung sein ganzes bisheriges Schaffen geweiht war, als das Grundübel der zeitgenössischen Opernkomposition; statt dessen fordert er »Stil im Ganzen, eine durchaus edle Auffassung, ein immer frisch schlagendes Künstlerherz.« Und gleich Wagner ist er der festen Überzeugung, daß diese Regeneration von Deutschland ausgehen müsse und werde.

In den Jahren 1840—1844 mehren sich auch seine eigenen Opernpläne; es war die Zeit, wo er sich dem neuentdeckten Zauber der Vokalkomposition mit vollem Herzen hingab. Damals schrieb er die bekannten Worte an Kossmaly[2]): »Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.« Aber Schumann hatte dabei noch die Nebenabsicht, dadurch seine eigene künstlerische Erziehung zu fördern. Bereits 1835 hatte er die Ansicht vertreten, daß gerade die Oper für einen Künstler, der sich bisher stets innerhalb der kleinen lyrischen Formen bewegt habe, ein ausgezeichnetes Mittel sei, ihn »aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herauszureißen« und »zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben«[3]).

Trotzdem sind diese Pläne, unter denen Hoffmann's »Doge und Dogaressa« der wichtigste ist, nicht zur Ausführung gekommen. Schumann selbst gibt als Grund seine Redaktionstätigkeit an, die ihm zu einem größeren Werk keine Zeit gelassen habe[4]). Diese Begründung tritt freilich in ein eigentümliches Licht, wenn man die erhebliche Anzahl größerer Instrumentalwerke aus jener Zeit in Betracht zieht. Der eigentliche Grund liegt tiefer, nämlich in Schumann's gesamter Kunstanschauung. Die Opernkomposition stellt an den Kunstverstand, an die Reflexion des Musikers mindestens ebenso hohe Anforderungen, als an seine schöpferische Phantasie, deren Selbstherrlichkeit hier noch bedeutend mehr eingeschränkt wird als z. B. im Liede. Das aber war gerade der Punkt, mit dem Schumann's Ansichten sich lange

1) Briefe, Neue Folge (Jansen, 1904) S. 291.
2) Briefe, Neue Folge, S. 220.
3) Ges. Schriften. Leipzig, 1891. I, 98.
4) Briefe, N. F. S. 193.

nicht befreunden konnten[1]). Er mußte erst durch die große Oratorienkomposition der »Peri« hindurch, mit der eine erhebliche Revision seiner früheren Anschauungen verbunden war, bis der Weg zum musikalischen Drama für ihn frei war.

Den letzten Anstoß gab, wie bekannt, die Bekanntschaft mit Hebbel's »Genoveva«, die den impulsiven Schumann alsbald vollständig in ihren Bann schlug. Bei der dichterischen Gestaltung folgte Schumann seinen bereits erwähnten Grundsätzen: er nahm einen vorliegenden Stoff und ließ ihn dann seinen Intentionen gemäß durch den Dichter Reinick poetisch gestalten; erst als dieser versagte, nahm er die Dichtung selbst in die Hand.

Auch jetzt noch machte ihm trotz aller Begeisterung für seinen Stoff die Komposition beträchtliche Schwierigkeiten; sie zog sich über ein Jahr hin, wobei allerdings die durch einen Krankheitsanfall bewirkte Unterbrechung mit einbegriffen ist. Wohl mochten es auch die Erfolge Wagner's sein, die seine Unsicherheit vermehrten. Der Fall Schumann kontra Wagner bedarf einer gründlichen Revision. Denn wir sind über die Zeiten hinaus, wo man in der Hitze des Parteistreites aus dem offenkundigen Widerwillen Schumann's gegen die Persönlichkeit Wagner's auch eine unversöhnliche Abneigung gegen seine Kunst herauskonstruierte. Das härteste Urteil über Wagner's Kunst, das Schumann gefällt hat, stammt aus dem Mai 1853[2]), also einer Zeit, wo er mehr als je von Stimmungen des Augenblicks beherrscht und zudem fremden Einflüsterungen besonders zugänglich war. Alle früheren Urteile dagegen sind milder und vor allem sachlicher, eines sogar (über Oper und Drama aus 1851) voll unumwundener Anerkennung. Trotz allem Tadel fühlt man deutlich hindurch, wie stark Wagner's Leistungen Schumann innerlich beschäftigt haben. Sein Urteil über den Schöpfer des »Tannhäuser« läuft trotz mannigfacher Modifikationen immer wieder auf dieselbe Antithese hinaus: auf der einen Seite findet er ihn »geistreich«, »gescheit«, auch »poetisch«, auf der anderen vermißt er das »eigentlich Musikalische«[3]) — er hält also den »Tannhäuser« mehr für ein Produkt des Kunstverstandes, als der schöpferischen Phantasie, eine Überzeugung, die seiner gesamten Kunstanschauung entsprach, die ihn aber trotz allem Respekt doch prinzipiell von Wagner trennen mußte. In Wirklichkeit war allerdings der Eindruck der Wagnerischen Kunst auf Schumann so nachhaltig, daß er sich, als er selbst an die Opernkomposition herantrat, ihrer Einwirkung in verschiedenen wesentlichen Punkten nicht zu erwehren vermochte und in der »Genoveva« sich stärker an Wagner anlehnte, als ihm vielleicht selbst zum Bewußtsein kam.

Bekanntlich hat Schumann seinen Text nach Hebbel und Tieck bearbeitet. Daß Hebbel das Hauptvorbild war und Tieck nur einzelne nebensächlichere Züge beigesteuert hat, lehren die Quellenuntersuchungen. Trotzdem liegt die Sache nicht so einfach. Denn gerade in der Grundauffassung schlägt Schumann, was sämtlichen Forschern bisher entgangen ist, ganz andere Wege ein, als sein Dichter.

Wer mit Hebbel's »Genoveva« einigermaßen vertraut ist, weiß, daß sein eigentlicher Held nicht Genoveva ist, sondern Golo. Die psychologische Entwicklung dieses Charakters, den seine nervöse Sinnlichkeit allmählich zum teuflischen Verbrecher und schließlich zum Selbstmörder aus

1) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch Peters für 1906.
2) Briefe, N. F. S. 373.
3) Vgl. Briefe, N. F. S. 252, 254, 256, 298; Ges. Schriften, II, 477.

Ekel am eigenen Dasein macht, war ein Problem, das den Dichter der »Judith« besonders reizen mußte. Er ist ihm denn auch mit einem schonungslosen Realismus zu Leibe gegangen, der lebhaft an O. Ludwig's Wort von den »psychologischen Präparaten« gemahnt. Genoveva aber, die Titelheldin, dient dieser Figur des Versuchers nur als Folie. Darum schließt auch das Hebbel'sche Drama mit dem Untergange Golos ab, erst nachträglich hat Hebbel in einem »Nachspiel« den versöhnenden Schluß angefügt. Dabei kommt es indessen nicht, wie in der alten Legende, zur Wiedervereinigung der Gatten, sondern Genoveva wird, wie Wagner's Elisabeth, durch ihr Martyrium zur Heiligen und stirbt alsbald nach dem Wiedersehen mit Siegfried.

Zweifellos hätte die Charakteristik Golos bei Hebbel einem Musiker dankbare und wirkungsvolle Aufgaben stellen können. Aber es hätte dazu ein Künstler gehört, der mit den Nachtseiten des menschlichen Lebens besser vertraut gewesen wäre, als der jugendlich-naive Schumann. Trotzdem scheint Schumann, wie die Analyse der drei Vierteljahre vor der Oper geschriebenen Ouvertüre darlegen wird, unter dem ersten frischen Eindruck des Hebbel'schen Stückes etwas Ähnliches vorgeschwebt zu haben. Aber im Verlaufe dieses Zeitraumes änderte sich seine Stellung zu seinem Stoff. So sehr er auch jetzt noch, wie aus der motivischen Struktur der Oper zu zeigen sein wird, darauf bedacht war, Golo dramatisch zu seinem Rechte kommen zu lassen, so sehr konzentrierte sich andererseits sein Interesse auf die Gestalt der edlen Dulderin Genoveva, die jetzt mehr und mehr zur Hauptfigur des Ganzen wird. Damit wurde aber der ganze Schwerpunkt der Handlung Hebbel gegenüber in entscheidender Weise verschoben.

Man hat diese Wandlung gelegentlich schon auf das Konto von Weber's »Euryanthe« gesetzt. Aber die ganze Art der Behandlung Genovevas weist vielmehr auf ein anderes Muster hin, nämlich auf Schumann's eigene »Peri«. Beide Figuren, die Genoveva wie die Peri, gehören jenen der romantischen Sentimentalität so vertrauten Frauengestalten an, deren Hauptreiz eben in ihrem rührenden Martyrium besteht. Bei der Genoveva ist dieses insofern noch sinnfälliger, als es nicht, wie bei der Peri, die Folge eigener Verschuldung ist. Kein Wunder darum, wenn Schumann in seiner Oper dasselbe Verfahren einschlug, wie in seinem Oratorium, und die Heldin, die ihm nicht minder ans Herz gewachsen war als seinerzeit die Peri, dermaßen in den Brennpunkt des Ganzen stellte, daß sie alle übrigen Figuren in den Kreis ihres Empfindungslebens hereinzog. Das Auge Genovevas blickt uns häufig auch aus den Stellen der Partitur entgegen, die vom dramatischen Standpunkt eine ganz andere Behandlung erfordert hätten, so vor allem aus ganzen Strecken der Partie des Gegenspielers der Heldin, Golos. Gleich seine beiden ersten Nummern (Nr. 2 und 6) zeigen diesen empfindsamen Zug mit voller Deutlichkeit. Golo ist bei Hebbel anfangs durchaus ein Mann von ritterlichem Ehrgefühl; erst bei Siegfrieds Abschied tritt die Wandlung ein. Sie beginnt mit jenen Worten schneidender Ironie, mit denen er Siegfrieds raschen Entschluß, sein Weib zu verlassen verhöhnt, sie findet ihren ersten Höhepunkt in jenem Kuß, den er auf die Lippen der ohnmächtigen Genoveva drückt. Das alles ist auch im Operntext angedeutet, in der Musik dagegen findet sich von diesen Wandlungen fast keine Spur. Golo singt diese ganze Partie in jenem weichen Ton, der die Gesänge Genovevas kennzeichnet. Auch die entscheidende Szene zwischen Genoveva und Golo im 2. Akt wird in ihrem musikalischen Ausdruck durchaus von Genoveva bestimmt, bis auf

die Schlußpartie, eine der wenigen Stellen der Oper, wo Golo eine eigene musikalische Sprache redet. Vollends bei seinem letzten Versuch im Schlußakt, einer Szene voll höchster dramatischer Spannung, wo die Musik unbedingt hätte Blut ziehen müssen, unterbindet jener weiche empfindsame Ton jedwede Wirkung.

So hat Schumann, so sehr er sich auch dagegen verwahren mochte, die »alte sentimentale Genoveva« [1]) in den Mittelpunkt seines Dramas gestellt. Man könnte darin Hebbel gegenüber einen Vorzug erblicken, insofern Schumann ja damit auf die Auffassung der alten Legende zurückgriff, deren naiven und naturwüchsigen Zügen Hebbel geflissentlich aus dem Wege gegangen war. Dann aber hätte Schumann konsequent sein, mit Hebbel überhaupt brechen und das alte Volksmärchen in seiner ganzen wehmütigen Lieblichkeit restituieren müssen. Dieses Verfahren aber hätte bei dem Charakter des Stoffes logischerweise nicht zur Oper, sondern zum Oratorium geführt. Dem Oratorium hätte wohl jene Einförmigkeit der Grundauffassung aus dem Gefühlsleben der Heldin heraus so wenig geschadet, wie sie der Peri geschadet hat. Der Oper aber, die wirksame Kontraste und vor allem individuelle Charakteristik verlangt, mußte sie unbedingt zum Verhängnis werden. Hier liegt der Hauptgrund des Mißerfolges der »Genoveva«.

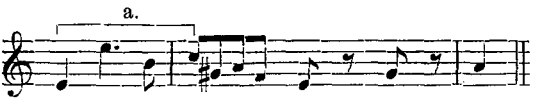
So wurde zwar der Schwerpunkt der Handlung von Schumann zugunsten Genoveva's verschoben, die Handlung selbst aber durchaus nach dem Muster des Hebbel'schen Golo-Dramas weitergeführt. Auf diese Weise wurden nicht allein alle Schwächen und Kraßheiten Hebbel's übernommen, sondern sie wurden zum Teil noch, wie dies bei der Zusammendrängung des umfangreichen Stoffes auf ein Opernlibretto unabweislich war, noch vergröbert und vergrößert. So kamen alle jene abrupten Sprünge und Unwahrscheinlichkeiten herein, die in den bisherigen Darstellungen zur Genüge hervorgehoben sind; so entstand jenes in der Oper womöglich noch krasser als im Drama wirkende 2. Finale, das mit seiner wilden Hetzjagd auf ein wehrloses Weib nicht tragisch, sondern nur widerwärtig wirkt. Das ist schon bei Hebbel französische Romantik im schlimmsten Sinne und tatsächlich ist auch in der Musik dieses Finale derjenige Teil der Oper, wo sich der Komponist am engsten mit der ihm so gründlich verhaßten Pariser großen Oper berührt.

Die Überzeugung, daß die scharfe Charakteristik der Hauptpersonen bei der Umwandlung in einen Operntext leiden mußte, war offenbar der Grund für Hebbel's Absage an den Komponisten. Hinsichtlich Golos und Margarethas war sie wohl begründet. Dagegen hat die Gestalt Siegfrieds durch die Komposition entschieden mehr Farbe bekommen, freilich eine Farbe, die wiederum Hebbel's Intentionen keineswegs entsprach. Denn Schumann hat sie fast ganz in jene jugendfrische und dabei anmutige Sphäre versetzt, die seiner Natur am meisten zusagte und so einen naiven Zug in das Werk hineingetragen, der dem Hebbel'schen Drama fremd ist. Immerhin durchbrechen diese herzhaften Töne die empfindsame Monotonie des Ganzen in vorteilhafter Weise, wenn sie auch nicht imstande sind, die dieser Gestalt schon von Hebbel her anhaftenden dramatischen Schwächen zu überdecken.

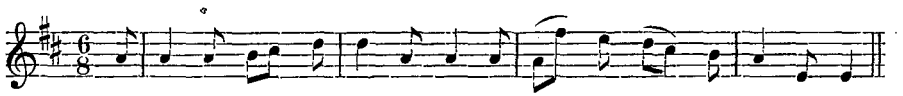
Am empfindlichsten hat bei der Umdichtung die Gestalt Margarethes gelitten. Was Schumann dabei vorschwebte, waren die der romantischen Oper

1) Briefe, N. F. S. 314: »Genoveva! Dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es ede dramatische Dichtung sein soll«.

so geläufigen dämonischen Frauengestalten, wie wir sie von Eglantine und Ortrud her kennen. Aber er verkannte dabei, worauf die eigentümliche Größe dieser Gestalten beruht. Immer ist es ein allgemein menschliches Motiv, wie verschmähte Liebe, gekränkter Stolz usw., das ihr Tun bestimmt und sie, ihnen oft selbst unbewußt, in die verbrecherische Bahn hineinreißt. Ein solches echt tragisches Motiv suchen wir bei Schumann's Margaretha vergebens. Sie ist Teufelin von Hause aus und handelt lediglich aus Freude am Bösen. Hätte Schumann diesen mephistophelischen Zug in den Vordergrund gerückt, so hätte sich wohl eine wirkungsvolle Figur schaffen lassen. Das ist aber keineswegs der Fall. Schumann hebt vielmehr bald diesen, bald jenen Zug ihres Charakterbildes hervor und dieses Schwanken beweist klar, daß er zu dieser Gestalt kein inneres Verhältnis gewinnen konnte. Darum erweckt Margaretha beim Hörer keinerlei Anteilnahme. Bei ihrem ersten Auftreten im 1. Finale (Nr. 7) tritt sie uns als heimtückische Spötterin entgegen. Das offenbart ein Motiv, das, wie noch zu zeigen sein wird, nichts Anderes darstellt, als die Verzerrung eines Genoveva-Motivs (Klavier-Ausz. Peters, S. 37):



In leichter Umbildung beherrscht dieses Motiv auch die entsprechende Szene im 2. Akt. Sobald jedoch der Spott in offenen Sarkasmus übergeht, versagt Schumann vollständig. Es ist bei den Worten: »Du läßt die arme Frau allein, sie wird ohn' dich gar traurig sein« mit der anmutigen Romanzenmelodie, deren Ausdruck alles eher, als lauernde Ironie ist (Kl.-A. S. 43):



Was hätten in dieser Situation Weber und Marschner für Töne zur Verfügung gestanden! Bei Schumann aber deutet auch nichts, rein nichts auf die Hintergedanken Margarethes hin; selbst das Orchester, das er sonst eine sehr beredte Sprache reden läßt, ist hier durchweg indifferent gehalten.

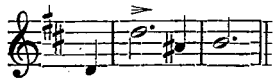
Auch zu Beginn des 3. Aktes, im Duett mit Siegfried, ist nichts von der teuflischen Natur der Zauberin zu verspüren, trotzdem sie hier die Wirkung ihres Giftes auf den Grafen beobachtet und erwartet. Nur ein paar verschämte und farblose Geigenfiguren verraten ihre innere Erregung; im übrigen stimmt sie durchaus in den frohgemuten und gemütvollen Ton ein, den Siegfried anschlägt. Erst im Finale desselben Aktes kommt ihre dämonische, überirdische Natur zum Vorschein. Dieses Nachtstück ist eines der bedeutendsten Stücke der Oper. Von analogen Stücken in den Opern Marschner's angeregt, geht es doch in der Vertiefung des seelischen Ausdrucks erheblich über sie hinaus und schlägt die Brücke zu den Nachtszenen der Götterdämmerung. Bezeichnend ist freilich wiederum, daß dieser Gesang Margarethes ein lyrisches Stimmungsbild für sich ist und mit der eigentlichen Handlung nur in losem Zusammenhang steht. Der Schluß dieses Finales dagegen, der die Umstimmung der Zauberin durch den rächenden Geist

bringt, entbehrt der Originalität des Anfangs. Der Geist selbst ist einer von den zahlreichen Abkömmlingen des Mozartischen Komthurs, die Verzweiflungsszene Margarethes aber kommt trotz alles orchestralen Aufwandes nicht über das Konventionelle hinaus, vor allem dank der bei Schumann besonders befremdenden rhythmischen Monotonie. Gerade hier rächte es sich bitter, daß Schumann sich eines Hauptmittels des dramatischen Komponisten freiwillig begab, nämlich des Rezitativs.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß für die dramatischen Qualitäten eines Künstlers das Hauptkriterium seine Behandlung des Rezitativs ist. Für das echt dramatische Rezitativ lagen Schumann in Weber's »Euryanthe« und in den besten Opern von Marschner wahre Musterbeispiele vor. Er ist nicht darauf eingegangen, sondern lebte schon zu den Zeiten der »Peri« der Ansicht, daß »der Mangel an Rezitativen . . . gerade ein Vorzug der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt der Handlung« sei[1]). Auch hier ist die Übertragung der in der »Peri« befolgten Stilprinzipien auf die Oper dieser verhängnisvoll geworden. Das einfache Rezitativ findet sich in der »Genoveva« überhaupt nicht, das begleitete dagegen entbehrt der dramatischen Schärfe und ist in jenem empfindsamen, liedmäßigen Ton gehalten, den wir von der »Peri« her kennen. Vor allem aber zeigt sich Schumann's Geringschätzung des Rezitativs darin, daß er es nur zur Einleitung eines Konfliktes verwendet, die Höhepunkte dagegen sich durchweg in liedmäßiger Gestaltung abspielen läßt. Szenen wie die Erzählung Tannhäusers im 3. Akt waren durchaus nicht nach seinem Geschmack und haben wohl hauptsächlich sein erwähntes Urteil über diese Oper mitbestimmt. Dieser ablehnenden Stellung dem Rezitativ gegenüber aber entspricht die überaus sparsame Verwendung der äußeren Tonmalerei, die bei einem Vergleich mit Weber, Marschner und Wagner besonders auffällt. Beide Elemente im Verein aber sind ganz dazu angetan, den Eindruck der Einförmigkeit, der sich schon aus der erwähnten Stellung der Gestalt Genovevas ergab, auch äußerlich noch zu verstärken. Diese fast ausschließliche Herrschaft des Liedmäßigen stellt einen Rückschritt hinter Schumann's Vorgänger dar; sie ist doppelt befremdlich in einer Zeit, die immer dringender die Zurückdrängung der geschlossenen Nummern in der Oper forderte.

Merkwürdig ist es nun, daß Schumann nach einer anderen Seite hin einen durchaus fortschrittlichen Standpunkt vertritt, der sogar noch über den von Wagner im »Tannhäuser« vertretenen hinausgeht. Er betrifft nicht die »fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke«, in der er selbst einen Vorzug erblickte (denn darin hatte er schon in Weber und Marschner Vorgänger), sondern die Behandlung der sogenannten Leitmotive. Da auf diesen Punkt seltsamerweise noch niemand systematisch eingegangen ist, möchte ich ihn hier etwas ausführlicher besprechen, zumal da Schumann selbst weder in seinen Briefen noch in seinen Kritiken seine Ansicht darüber klar ausgesprochen hat.

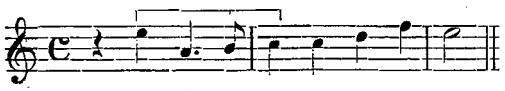
In dem Abschiedsduett zwischen Siegfried und Genoveva findet sich im 2. Teil auf die Worte Genovevas »Der dich mir gab, er sehe mich bereit« usw. folgendes Motiv (Kl.-A. S. 25):



1) Briefe, N. F. S. 267.

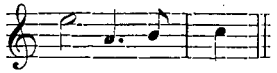
Dem Kenner Schumann's ist dieses Motiv nicht unbekannt: es steht bereits in der Humoreske Op. 20 in dem mit »Innig« bezeichneten Abschnitt. In der Oper verkörpert es in glücklicher Weise die sehnsuchtsvolle, auf Gott vertrauende Liebe Genovevas zu ihrem Gatten. In dieser seiner Urgestalt tritt es wieder in feiner poetischer Weise am Schluß von Nr. 10 (S. 77) auf, unmittelbar vor dem Einbruch des Gesindes, gewissermaßen als Schutzengel der Verlassenen, ja aus ihm spinnt sich auch noch die Melodie des Gebetes Nr. 11 heraus. Auch im Verlauf dieses Finales taucht es auf bei den bezeichnenden Worten »Herr schütz' vor Frechheit mich« (S. 86). Dasselbe Motiv aber erscheint im ersten Finale in verzerrter Gestalt zunächst im Orchester, dann aber besonders bei den höhnischen Worten Margarethes »Fürwahr ein schönes Weib des Küssens wert« (S. 24). Es ist Genovevas Bild, wie es sich in Margarethes haßerfüllter Seele wiederspiegelt. Welch großes Gewicht Schumann diesem Motiv beigemessen hat, beweist allein die Tatsache, daß er es auf dieselben Worte noch zweimal in der Oper anbringt, zuerst im Munde des übermütigen Gesindes in Nr. 8 (S. 59), dann in Margarethes Munde, an Golo gerichtet, kurz vor dem Erscheinen des ersten Zauberbildes in Nr. 15 (S. 122). Kurz vorher aber spielt es in einer weiteren harmonischen Umbildung, die ihm den Charakter finsterer Beklemmung gibt, eine bedeutungsvolle Rolle in dem heimlichen Zwiegespräch zwischen Margarethe und dem schwankenden Golo (S. 120). Das ist eine Behandlung, die ganz auf die Art des späteren Wagner hinweist. Charakteristisch für Schumann's Auffassung von seinem Stoff ist nur das, daß er der Gegenspielerin seiner Heldin keinen eigenen Motivkreis einräumt, sondern ihr Hauptmotiv aus dem Genovevas ableitet.

Eine andere Motivreihe steht mit der Gestalt Golos in Verbindung. Sie entsprang allem Anschein nach dem Bestreben, diese Gestalt, deren textliche Schwäche auch Schumann selbst zum Bewußtsein gekommen sein mochte, wenigstens in der Musik auf ein höheres Niveau zu heben und ihr vor allem innere Einheitlichkeit zu verleihen. Da ist zunächst das Motiv (Kl.-A. S. 37) im 1. Finale:

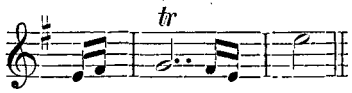


auf Margarethes Worte »Sieh da, welch' feiner Rittersmann«. Es beherrscht das ganze Finale, an dessen Schluß es in *H*dur einen wahrhaft triumphierenden Charakter annimmt. Aber auch die wichtige Szene im Duett Nr. 9 steht unter seinem Zeichen. Zunächst schleicht es sich vor dem Volksliedchen dumpf im Orchester heran (S. 60), dann begleitet es das heftige Drängen Golos der Genoveva gegenüber, nachdem es vorher in den Piccoli in dem Trinklied des Gesindes (»Zieht der Herr in fremde Lande, ist der Knappe Herr im Haus«, Kl.-A. S. 53) aufgetaucht war (S. 64). Aber es beherrscht auch noch, zunächst ins Ritterliche umgebildet, das ganze Duett zwischen Golo und Drago (S. 70ff.) und tritt in seiner vollen, ungekürzten Gestalt in der kleinen, sich daran anschließenden Szene zwischen Golo und Margarethe auf. Als Verdammungsruf tönt es endlich im 2. Finale aus dem Munde des Chores der Genoveva entgegen (»Führt sie hinunter«, S. 95).

Freilich leidet die Verarbeitung gerade dieses Motivs an dem einen verhängnisvollen Übelstand, daß es sich dem Hörer bei seiner jedesmaligen

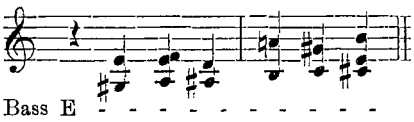
Wiederkehr nicht deutlich genug einprägt, sondern zumeist wie verstohlen sich einschleicht. Ein Vergleich mit Wagner's »Tristan« ist dafür recht lehrreich. Auch hier spielt bekanntlich das Motiv  eine große Rolle. Aber mit welcher Eindringlichkeit weiß es Wagner dem Hörer zu Gemüte zu führen! Schumann's verschwommene Behandlung wird dadurch noch gesteigert, daß es identisch ist mit dem Beginn der ersten Zeile des die ganze Oper eröffnenden Chorals »Erhebet Herz und Hände«, der dann am Schlusse wiederkehrt. Diese Identität hat ihn, wie in der Ouvertüre, so auch im letzten Finale zu einer direkten Inkonsequenz verleitet, indem er nunmehr jenem Motiv Worte wie »Heil Genoveva, der hohen Frau« (S. 173) unterlegt, als hätte er alles Vorangegangene vergessen. Gerade bei diesem Golomotiv, das dann auch in der Ouvertüre eine entscheidende Rolle spielt, glaubt man deutlich zu erkennen, wie Schumann sich zwar dem Reiz der neuen Behandlungsweise willig hingibt, vor ihren letzten Konsequenzen aber doch immer wieder zurückscheut.

Deutlicher treten Schumann's Absichten bei einem zweiten an Golo anknüpfenden Motiv zutage. Nach Genovevas Worten »Zurück, ehrloser Bastard« (S. 68) steigt im Orchester die drohende Gestalt auf:



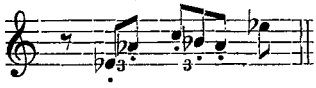
Sie kehrt wieder bei Golos letztem Zusammentreffen mit Genoveva (»Kennt Ihr den Ring und auch das Schwert« S. 148): der Bastard schickt sich triumphierend an, seine Rache zu nehmen. Aber dasselbe Motiv begleitet auch die Vorbereitungen der beiden Knechte zu Genovevas Ermordung und verleiht so der Szene einen bedeutungsvollen psychologischen Hintergrund.

Auch das schließliche Schwanken Golos hat sein eigenes Motiv; es ist die charakteristische Tonfolge auf die Worte »Ich möchte zurück den grausigen Weg« in Nr. 14 (S. 111):



Das Orchester kommt immer wieder auf dieses Motiv zurück, auch da, wo Siegfried von dem Zauberspiegel redet und Golo nochmals seines Vertrauens versichert — eine vollständig moderne Anwendung des leitmotivischen Prinzips. Von größter Wirkung ist es aber, wenn bei dem letzten Bilde der Zauberspiegelszene der unsichtbare Chor auf seine letzten Worte »Sei verschwiegen dunkle Nacht, lösch' die hellen Lichter aus« auf jenes Motiv, die musikalische Verkörperung von Golos bösem Gewissen, zurückgreift: Golo ist es, über den hier Gericht gehalten wird (S. 132).

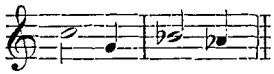
Auch die aufschießende Figur in demselben Duett (S. 109):



die ebenfalls auf Golos innere Erregung hindeutet, kehrt in der Zauberszene zu Anfang wieder (S. 116), so daß am Anfang und Ende dieser Szene Golos Seelenangst nachdrücklich betont wird.

Was diesen Leitgedanken der Genoveva ihre besondere Bedeutung verleiht, das ist natürlich nicht etwa die Tatsache ihres Vorhandenseins überhaupt, sondern die Art ihrer Verarbeitung und Verwendung. Hierin geht Schumann noch ein gutes Stück über den Standpunkt von Wagner's »Tannhäuser« hinaus, denn er verarbeitet seine Motive zumeist organisch, von innen heraus, wie dies Wagner erst in seinen späteren Werken tut. Auch die Symbolik der Motive erfährt gelegentlich eine ebenso überraschende als tief poetische Ausnützung. Sie dienen, wie bei Wagner, der inneren, psychologischen Verknüpfung und Vertiefung der einzelnen dramatischen Grundgedanken und es ist Schumann dadurch tatsächlich geglückt, der Figur des Golo, die in ihrer textlichen Anlage ziemlich verfehlt war, wenigstens auf musikalischem Wege ein erhöhtes Interesse abzugewinnen. Aber freilich, der Hauptforderung, die das leitmotivische Prinzip stellt, vermögen diese Schumannischen Motive nur zum Teil zu genügen, nämlich der der plastischen Eindringlichkeit. Diese Eigenschaft, die den Wagnerischen Motiven in so hohem Grade zukommt, mangelt den Schumannischen, und so konnte es denn auch geschehen, daß diese interessante Seite der Genoveva überhaupt von keinem Kritiker berührt worden ist. Was bei Weber, Spohr, Marschner und Wagner sofort bemerkt und zum Gegenstand lebhaftester Diskussion gemacht wurde, das ging bei dem Schumannischen Werke eindrucks- und spurlos am Publikum vorüber, und der Meister wurde das Opfer seines eigenen unsicheren und tastenden Vorgehens.

Von jenem leitmotivischen Gewebe fällt aber auch ein interessantes Licht auf die Ouvertüre der Oper zurück. Charakteristisch ist für Schumann zunächst die Tatsache, daß die Ouvertüre das erste Stück der Oper war, das er schrieb; dasselbe war später beim »Manfred« der Fall und bei dem älteren Plane »Doge und Dogaressa« beabsichtigt. Das ist, für gewöhnlich wenigstens, nicht die Art unserer großen Dramatiker, die ihre Ouvertüren meist zum Schlusse oder doch während der Arbeit an der Oper selbst in Angriff zu nehmen pflegten. Man gewinnt fast den Eindruck, als hätte Schumann die Ouvertüre von dem Standpunkt aus betrachtet, sich zunächst selbst in die Ideensphäre seines Sujets einzuarbeiten und über seine Grundmotive ins klare zu kommen. Tatsächlich führt uns die Genoveva-Ouvertüre das ganze folgende Drama in nuce vor, und zwar an der Hand der bereits besprochenen Motive. Da haben wir gleich im 3. Takte in finster brütender Gestalt das Motiv Golos, dem sich im 4. Takte das Bastardmotiv beigesellt. Das erstgenannte beherrscht die ganze Einleitung bis in die Figuration hinein; wir sehen deutlich, daß diese Ouvertüre noch unter dem frischen Eindruck des Hebbel'schen Golo-Dramas geschrieben wurde. Erst im Allegro tritt Genoveva, die Schmerzensreiche, auf, wobei ihr Hauptmotiv zunächst mehr latent in der Begleitungsfigur durchschimmert, um erst im Takt 32 ff. in dem Wechselspiel zwischen Klarinetten und Violinen voll in die Erscheinung zu treten. Es ist also zuerst das Leid Genovevas, das geschildert wird, erst im weiteren Verlauf kommt ihre standhafte Liebe zum Ausdruck. So namentlich im Seitenthema, dessen erste Hälfte der ritterlichen Gestalt Siegfrieds gewidmet ist, in der weichen Form des ursprünglichen Motivs:



Die Schlußpartie der Themengruppe scheint auf die Trennung der Gatten hinzudeuten, denn zu Beginn der Durchführung entschwindet Siegfried mit seinem Hörnerruf wie in einem fahlen Nebel und muß schließlich vor dem drohend auftretenden Motiv Golos die Flagge streichen. Dieses Motiv beherrscht die Durchführung fast ganz, hier ungestüm drängend, dort brutal drohend, dann wieder finster brütend, schließlich nach dem Dazwischenfahren des Bastardmotives in voll entfesselter Leidenschaft. Nur einmal vernehmen wir in diesem unheimlichen Toben den sehnsüchtigen Ruf Genovevas, bis sie am Beginn der Reprise mit ihrer Klage das Wüten Golos zum Schweigen bringt. Die breit ausgeführte Coda bringt die Peripetie des Dramas mit Genovevas Gestalt im Vordergrunde. Aber was erscheint am Höhepunkt dieses Teils in dreifachem Forte? Das Motiv Golos! Es ist dieselbe Inkonsequenz in der Behandlung des Motivs, die wir auch schon am Schlusse der Oper selbst beobachteten. Hier, in der Ouvertüre wurde sie offenbar durch die Beziehung auf den genannten Choral hervorgerufen; die Ouvertüre sollte mit dem Beginn der Oper in engere Verbindung gebracht werden, und so erfuhr jenes Motiv unter der Hand gewissermaßen eine Umdeutung. Um diese aus der Welt zu schaffen, könnte man nun ja allerdings jenes Motiv durchweg im Sinne der Choralzeile auffassen und in der Ouvertüre die Entwicklung einer christlichen Idee durch verschiedene Stadien hindurch erblicken; aber dieser Auffassung widerspricht die Behandlung jenes Motivs als eines Golomotivs in der Oper selbst.

So kreuzen sich in Schumann's »Genoveva« die verschiedensten Probleme der Opernkomposition überhaupt. Auf allen anderen Gebieten hat er sein Ziel, an Stelle des herkömmlichen Schlendrians neue Lebensquellen zu erschließen, erreicht, im Musikdrama nicht. Hier steht unvermittelt Fortschrittliches und Reaktionäres nebeneinander. Einen eigenen Stil, wie in den anderen Gattungen, vermochte er in der Oper nicht zu finden. Und diese Mängel wären auch dann nicht vermieden worden, wenn Schumann ein besseres Textbuch in die Hand bekommen hätte. Einfach deshalb, weil die Gattung des musikalischen Dramas mit ihren hohen Anforderungen an die Verstandesseite des Künstlers seinem hauptsächlich der Phantasie zugewandten Geiste nicht entsprach. Er war zwar längst von seiner Überschätzung des Unbewußten beim künstlerischen Schaffen erheblich zurückgekommen, ja er hat gerade in der »Genoveva«, wie gezeigt wurde, dem Element der Reflexion mehr Zugeständnisse gemacht, als in seinen übrigen Werken. Aber die Natur ließ sich auch hier nicht austreiben, sie machte gerade an entscheidenden Punkten zum Schaden des Dramas ihre Rechte geltend. Danach wird sich aber auch der Hörer zu richten haben, wenn er den Vorzügen der »Genoveva« gerecht werden will. Was diese Musik von ihm vor allem Anderen verlangt, ist die Anteilnahme des Gemütes. Nur einem solchen Hörer entschleiert diese Musik ihre eigentümlichen, stillen Reize. Charakteristisch ist, daß die Konzertaufführungen des Werkes an äußerer Wirkung kaum hinter den Bühnenaufführungen zurückzustehen pflegen. Die große dramatische Schwäche, die darin liegt, bleibt natürlich nach wie vor bestehen. Aber bei einem Meister wie Schumann läßt sich für den unbefangenen Beurteiler auch aus seinen Fehlschlägen unendlich viel lernen, und so bildet die »Genoveva« ein wichtiges

Dokument nicht allein für die Erkenntnis von Schumanns eigenem Künstlertum, sondern auch von dem Wesen und der Entwicklung der modernen Oper überhaupt, in deren Darstellungen sie mit Unrecht gewöhnlich fast vollständig übergangen wird.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

Chimes.

In my paper at Z. VI, 337, May 1905, I dealt with "Carillons", or tunes played on bells by a carillonist seated at a specially constructed clavier with pedal-board attached, and played at any time. Here I propose to deal with "Chimes" or tunes mechanically played on bells to denote the hour of day. The remarks will relate first to England, and next to the Continent.

England.

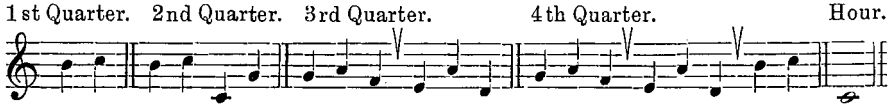
"Chiming", to quote from Samm. VII, 400, April 1906, "is the performance of a more or less quick formula or short tune on several differently tuned bells, for announcing at intervals the passage of time. Church bells were the institution of the Christians, as soon as they emerged from persecution, — for the Jews had only trumpets, — and the earliest chime-usage was when the monks kept thus every 3 hours their horae canonicae (Lauds 3 a. m., Prime 6 a. m., Tierce 9 a. m., Sext 12 noon, Nones 3 p. m., Vespers 6 p. m., Compline 9 p. m., Matins 12 midnight); striking the bells by hand with wooden mallets to show their watchfulness. So sailors still strike the Watch on ship-bells every half-hour running up to 4 hours. Afterwards, when clocks were invented, the bells were made to mechanically announce chimes for hour, half-hour, and quarter-hour. Clock action was possible in England at least as early as XIII century (see the Westminster case mentioned by Coke); though no doubt the clock-regulator could then be nothing better than a Fly or revolving fan (as now in the detail of striking apparatus), the pendulum not being invented till 1658 (Huyghens). There are records of church chiming-clocks in XII and XIV centuries at Exeter, St. Albans, Wells and Canterbury. Of course now all chimes required for noting passage of time are by clock-work".

Mechanical figures for striking the quarters and hours on bells were in use some time before the introduction of clock dials, and seem to have been very popular. Before 1298 there was a clock at St. Paul's Cathedral with such figures. Decker calls them "Paul's Jacks". The full expression "jack-of-the-clock-house" is found. This word may be connected with "jacco-marchiadus", a soldier encased in a leather "jacket"; the old figures were always so represented. Or it may be merely the proper name Jack, originally from the Hebrew Jacob, and coming to mean any common person and so any accessory.

In all probability quarters were first indicated by a "jack" on a single bell, and later by two "jacks" on two bells, the notes of which were a 2nd, 3rd, 4th or 5th apart. Such quarters would now be known as ding-dong or ting-tang quarters, and from their introduction down to the present time have been more extensively used than any others in England. In every instance the two bells are played once for the first quarter, twice for the

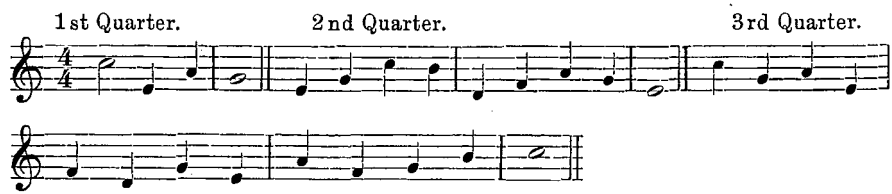
second, three times for the third, and four times for the fourth. They are not of much musical interest, but possess the merit of being much less expensive than any other chimes on more notes. About thirty-eight per cent. of the chiming clocks made during the past thirty-five years play these quarters. The further development is to employ on several bells either a formula specially devised, or else a melody already established and familiar.

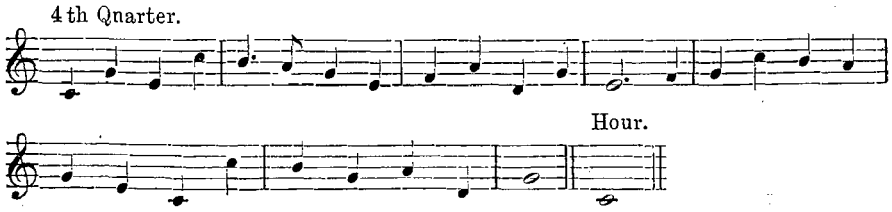
The former proceeding must have been very ancient in the case of large churches with many bells. I may here specially quote the chimes of Magdalen College, Oxford. These were first erected in 1713. They are quite unique, and are fascinating to many on account of their indefinite rhythmic progression. Considering their beauty, it is extraordinary that they are not more frequently heard. As far as I have been able to ascertain they have only been copied at Speldhurst, Kent: —



Under the same class are probably to be reckoned in spite of the Crotch story, — for the musical phrase is only a formula, — the very common "Cambridge Quarters". These are more usually now called "Westminster Quarters", and are described in Grove's Dictionary, and also at Samm. VII, 401, April 1906. They were first erected in St. Mary's Church (the Great), Cambridge, in 1793—1794, under the circumstances there mentioned. They were first copied at the Royal Exchange, London, in 1845. The groups of 4 notes were not there changed in themselves, but the sequence was altered. In 1859—1860 the Cambridge chimes were copied for the quarter chimes at the Houses of Parliament, since which time they have become popular; so much so that, out of the whole of the chiming clocks erected in churches and other public buildings by the three largest firms in the kingdom during the past thirty-five years, over 60 per cent have been made with Cambridge Quarters. As this wholesale reproduction is more often than not in a mutilated form, it is to be regretted. An arrangement of these quarters was made by the late Lord Grimthorpe for Doncaster parish church; these are known as Doncaster Quarters. Here for the last Hour note, a 5th below the dominant, is substituted an Hour note only a tone below the dominant, i. e. a subdominant.

The chimes of Holy Trinity Church, Guildford, were set up in 1843, composed by George Wilkins, organist of St. Nicholas' Church there. These chimes were first copied at Chard, and were for a time called Chard Chimes. They have also recently been put up at Bournville, Irthlingborough, Macclesfield, and Northleach. For an eight-bell quarter chime, in my opinion they are the best yet written:





As a peculiar example of six-bell chimes may be quoted the Freshwater (Isle of Wight) chimes of 1895. They are in the minor, with the low flat seventh for Hour note. These have been copied at Carfax Church, Oxford, and are hence known now by that name. They have also been copied at Uppingham, and at Maralin (Ireland). Sir Charles Stanford's new eleven-bell chimes for Bow Church in the City of London, set up in 1905, are shown at Samm. VII, 409, April 1906.

As with ordinary quarter-chime formulas, so it is absolutely impossible to fix any date when recognized melodies were first played on the bells. There are very few tunes that can be played on less than six bells; that condition certainly would bring us to the XV century.

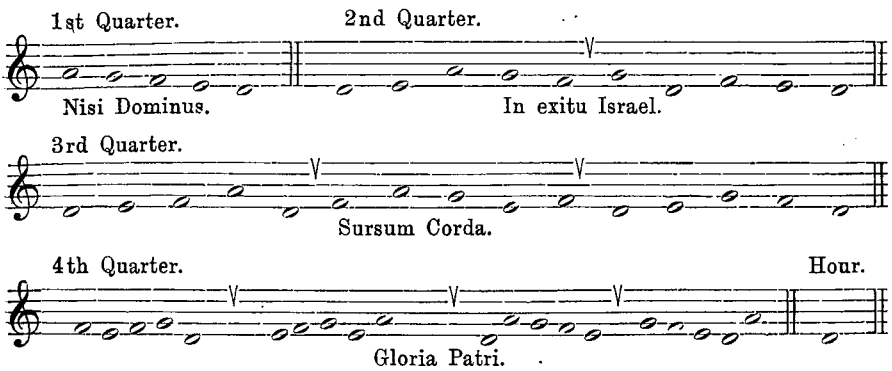
The earliest clear mention of any tune played upon chimes is in the will of John Baret (1463), who, in addition to leaving money to repair the chimes of the Parish Church of Bury (Suffolk), expressed a wish that they should play "Requiem Aeternam" at stated times to his memory.

Another record is to be found in Abbot Parker's Register, in which there is a copy of an agreement between the Abbot of Gloucester Abbey and Thomas Loveday, dated 1527; in which the latter "hath covenaunted and Bargaynd with the Abbot to repayre the Chyme gonge uppon eight belles and upon two ympnes [hymns], that is to say Christe Redemptor Omnium and Chorus novae Jerusalem, well, tuynable, and wokemanly by the Fest of All Saynts next ensuinge for which the said Abbot promyseth to pay the seid Thomas Loveday four mares sterlinge at the fynisshement of his seid repayre."

In 1553 an indenture between the King's four "missioners" and the Bishop of Worcester and Gloucester, shows that "the seid Commission have redelyvered unto the Dean and Chapter one Great Bell whereon the Clock strykithe, and eight other bells whereupon the Chyme goithe."

Chime tunes gradually increased in popularity, until in the 18th century every church of importance possessed a clock with quarter chimes and chime tunes. Some of these old tunes are most interesting. I have made a collection of them, and hope to publish them when I have satisfied myself that all the sources from which they can be obtained have been exhausted.

The 6-note tune of "Turn again, Whittington" is known to have been on the 6 bells of Bow Church in the City of London at least as far back as 1640, and may have been a Norman tune played on the celebrated 6 bells of Osney Priory ("Oxford") 600 years before. Whittington himself died in 1423. See the whole argument at Samm. VII, 405—407, April 1906. — Norwich Cathedral chimes are a ring of five bells, all in a minor key. The different quarters are on plain-chant texts. They were set going on the new clock in 1876. They are most effective, and, in this particular style, as good as it is possible to write on the five available notes: —



At Fort Augustus Abbey, Scotland, 6-bell chimes were erected in 1880, arranged from the Short Responsory in Eastertide. — At the Roman Catholic church, Cambridge, 6-bell chimes were erected in 1896, arranged from the Alleluia sung on Holy Saturday; these have been copied at the Redemptionist Church, Dundalk. — At Canterbury Cathedral, 5-bell chimes, with a low Hour-note, were erected in 1897, on the notes of the 8th Gregorian tone; this was to commemorate the landing of St. Augustine, and the 13th centenary of the cathedral; St. Augustine was the first Archbishop of Canterbury, and appointed by Pope Gregory I. — At Beverley Minster 10-bell chimes were erected in 1902. These are very elaborate and diversified. The 1st quarter is suggested by the 4th quarter Magdalen chime; the 2nd is founded on All Saints, Derby, 3rd quarter chime; the 3rd quarter is a motive from the "Laudes Domini"; the 4th quarter is imitated from the Hour chime at Malines cathedral.

The ancient English chime machinery was very simple, and consisted of a weight-driven barrel, sometimes as large as three feet in diameter, generally made of wood, into which pins were fixed on exactly the same principle as in the barrel of a musical box. A primitive substitute for the chime barrel was the trunk of a tree into which spikes were driven.

The pins in the chime barrel pulled down levers which by means of wires lifted the connected hammers, and then released them so that in their descent they fell upon and struck the bell from the outside. In mechanical chimes the hammers always strike the bell from the outside.

Of course in such a machine the barrel had to do *all* the work. It was satisfactory so long as the requirement was merely the playing of a regular succession of notes of equal value at a moderate speed — a simple hymn tune or the like. But as there are very few melodies of real interest which come within these limits, particularly as regards secular tunes, more elaborate airs consisting of unequal notes, mixed long and short note-values, groups of short notes in quick succession, etc., were soon set on the chime barrel. Such demands had the effect of obliterating everything in the shape of correct time in the rendering of the music, because the chime barrel with the same motive power had to play perhaps four notes in the same time as one which preceded the group of four and two which followed. These unequal demands made the speed of the barrel also very irregular, with the result that one bar was played at a quicker or slower time than another. All this made

the musical effect of many chimes very unsatisfactory, and, in not a few instances, quite grotesque.

About forty five years ago improvements in chime mechanism were made by Lund & Blockley. The general principle was good, but certain parts of the machine were too weak to bear the strain of the very heavy driving weight used.

Other improvements were made by Gilletts of Croydon, who erected their first carillon machine at Boston Parish Church in 1868. The particular advantage of their machine is that it sub divides the mechanical operations. A separate movement is fitted to raise the hammer-levers into action immediately after they have fallen and struck the bells. When raised into position they are prevented from falling by a spring trigger which can be released by the slightest touch. The only work the chime barrel has to do is to release the triggers, so that the demand on the barrel is reduced to a minimum. In order to facilitate the playing of repeated notes, each bell requires two, and in some instances, three hammers. The chime barrel is "pricked" in the usual manner, but the pegs are *screwed* in. During the past forty-five years many of these carillon machines have been erected in this and other countries by the well-known Croydon firm which is now Gillett & Johnston.

The most recent invention in chime machinery has been made by Smith and Sons, of Derby. It differs from Gillett's machine principally in the subdivision of the driving power. Each hammer—or set of hammers—has its own special mechanism driven by a separate weight instead of the motive power required being derived from one source, as is the case with other machines. Consequently the weights are so adjusted that the driving power is at all times more than adequate for the proper working of the hammers, individually and collectively. I mean that, however great the demand is, it never makes the smallest difference in the efficient working of all the parts, thus securing perfect time in the playing of the tunes. All this is a decided advance, although it is undesirable to set very quick tunes on the barrel.

The Continent

On the Continent the quarters and the tunes are much more elaborate than anything known in England. For instance in England the uniform plan is to increase the length of the chime as the hour proceeds; thus in ting-tang quarters (the simplest) 2, 4, 6, 8; 20 notes in all. In such quarters as the Westminster, there are 4, 8, 12, 16: 40 notes in all; in ten sets of four notes; and these, if further examined, will be found to consist on the whole of five "changes" of four notes twice gone trough. The "runs" in domestic chiming clocks are nearly always arranged on that principle. In famous continental chimes the system is more complicated, and it is found: — (1) That the hour is divided into eight parts instead of four as with us; the quarters being sub-divided into $7^1/_2$ minutes (half-quarters); the half-quarter in each instance consists of a short, quick flourish of two bars in length. (2) That the quarters before and after the hour are comparatively short and of equal length—about four times as long as the half-quarters. (3) That the half-hour is at least four times as long as the previous quarter. (4) That the hour is at least twice as long as the half-hour. (5) That the hour to come is struck after the half-hour quarter, on a smaller bell than that used at the hour.

Again, English quarter chimes and tunes consist of melody only; on the continent the music is in two, three, or more parts. The melody is very frequently played in octaves — the bass being as strong as possible in its progression, and suggestive of the harmony. Chords are in extended positions. Minor chords and chords of the diminished seventh are found, and are particularly effective. Arpeggios and scale passage are common.

The type of music set on the continental chimes is far more varied than with us. The arrangements made include folk-songs, well-known melodies, operatic airs, national melodies, chorales, &c. In many instances original compositions specially written for the bells are played. With few exceptions the music is of real worth. As the compass of the carillon available for the chimes is rarely less than three octaves chromatic, there is no mutilation of the music. The music as set on the chime-barrel at Malines necessitates the playing of 60,000 notes every 24 hours.

As regards continental machinery, I may be allowed to take that of Malines as typical, describing it from my own inspection.

In the tower of the Cathedral of St. Rombold there hang forty-five bells, the largest weighing over eight tons, and the smallest but a few pounds. Thirty-two are by the famous master of bell-founding, Peter Hemony (1674), the remainder being the work of Wagheven, Steylaert, Dumery, Van den Gheyn and Van Aerschodt.

The bells, with the exception of six large bells used by the cathedral, are hung "dead," *i. e.*, "fixed." They are carefully arranged so as to admit of the satisfactory egress of the sound, the large bells being placed low down in the tower, the small bells being hung near the outer walls at the top of the tower, at a height of 300 feet. The tower is a very fine one, and although unfinished it is 324 feet in height.

The clappers are connected with the carillon clavier, and necessarily strike the bell form the inside. The chimes are played by means of hammers (ninety in all), which strike the bells from the outside. In some instances there are as many as four hammers to each bell, so as to ensure the quick repetition of the note when required. The connections between the chime-machine and the hammers consist of wires, squares, &c., just as in our own chimes. These vary from fifteen to forty feet in length. Although the connections are in appearance somewhat clumsy, they require a very nice adjustment.

The chime-barrel is made of gun-metal, with two rim cogs and a centre guiding cog. It was cast in 1733, and completed in 1734, and is 5 ft. 3 in. in diameter. It contains 16,200 small holes, into which the studs are fixed. The circumference of the barrel is capable of containing 180 bars—108 for the hour, forty-eight for the half-hour, eight for the quarter-hour and two for the half-quarters. The driving-weight is 1 ton $6\frac{1}{2}$ cwts., being about 4 cwt. in excess of that which is absolutely necessary for the purpose. The weight is wound up twice in every twenty-four hours, and this can be done by one man. The chain to which the weight is attached is over ninety feet long, and is wound round an oak drum fixed on the axle of the chime-barrell, so that the weight-force exerted is direct, *i. e.*, there is no gearing. The steel studs, or catches, are fixed by means of screw-nuts on the inside of the barrel.

The Chimes are set twice a-year, at Easter and in October, and as the

barrel is a permanent part of the mechanism, the Chimes can only be altered by a rearrangement of the studs. This takes about four days to do. There are no interchangeable barrels such as we have in England— a disadvantage; but against this must be set the greater accuracy of the rendering of the music obtained by using a large barrel, although it hasso much more to do. Nowadays chime-barrels of such solidity as that at Malines are no longer made. The cost of the bells, clavier and chimes at present day charges would be about £ 6,000.

It was described above how the most modern English mechanism for chimes relieves the barrel of the playing, the pin merely releasing the trigger. The Malines barrel has to do everything, consequently the weight resistance to be overcome is great, and this is why it is necessary to have a driving weight of 1 ton $6^1/_2$ cwts. The mechanism throughout is clumsier than one would expect, taking into consideration the excellent results obtained; and the fact that it has been working so successfully for nearly 200 years shows that the very best has been got out it. With the skill now available for the construction of such a mechanism, and with the careful and regular attention which should be given to the proper adjustment of the same, even better results could be obtained. In our own country many of the exhibitions which we are forced to listen to, and which often set people against chimes, are the result of gross carelessness and inattention to the proper upkeep of the chime mechanism. In most instances when chimes are put in a church and set going, there seems to be a general idea that they will work for the next century without any attention whatever. If mechanical chimes are to be successful they require very frequent attention and regulation. The chimes at Malines would never have been so satisfactory, if it were not for the fact that they are under the constant care of an expert specially employed to look after them, and who almost lives in the tower.

Tunbridge Wells. **W. W. Starmer.**

Notizen.

Berlin. Gehrt. Prof. Dr. Max Friedlaender hielt unter den Auspizien der *Germanistic Society of America* in den Monaten Oktober bis Dezember 1909 32 Vorlesungen in den Universitäten New York (Columbia), Providence, Yale, Cambridge (Harvard), Ithaca, Rochester, Chicago, Evanston, Madison, Minneapolis, St. Louis (Washington), Columbus, Baltimore (John Hopkins), Philadelphia, Mount Helyoke (Ladies-College), ferner in den deutschen Vereinen in Buffalo, Cleveland, Pittsburg, Cincinnati, Milwaukee, Indianapolis, Boston. — Die Themen waren: Das deutsche Volkslied, deutsche Hausmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Goethe's Gedichte in zeitgenössischen Kompositionen, das deutsche Kunstlied seit Schumann. Alle Vorträge wurden durch vokale und instrumentale Beispiele erläutert; den Platz am Klavier nahm der Hörer des Vortragenden, cand. phil. Viktor Ernst Wolff ein. — Für den nächsten Winter ist Friedlaender von der preußischen Regierung auf Anregung des Senats der *Harvard University* in Boston-Cambridge zum Austauschprofessor ernannt worden. Er wird von Ende September bis Anfang Februar in Harvard ein Privatkolleg über Allgemeine Geschichte der Musik von Scarlatti bis Mozart halten, ferner wöchentlich je eine öffentliche Vorlesung über Beethoven und die Romantiker, endlich zweistündige musikwissenschaftliche Übungen. Nach dem Ende des Semesters

wird er dem an ihn ergangenen Rufe einiger anderer amerikanischer Universitäten Folge leisten und erst im April 1911 nach Berlin zurückkehren.

Prof. Dr. Max Seiffert wurde — vorläufig auf 1 Jahr außeretatsmäßig — an die kgl. Hochschule für Musik, sowie an das kgl. Institut für Kirchenmusik behufs Einrichtung und Bearbeitung alter Musik, bez. Kirchenmusik, berufen. Somit geht Berlin mit Einrichtung dieser neuen Disziplin den andern Anstalten für Musik voran.

Frankfurt a. M. Karl Breidenstein, Lehrer für Orgelspiel und Musiktheorie an Dr. Hoch's Konservatorium und Organist an St. Katharinen veranstaltete im Winter 1909/10 fünf historische Orgelkonzerte in der St. Katharinenkirche. Es kamen eine Reihe der schönsten Orgelwerke von Frescobaldi, Byrd, Froberger, Muffat, Buxtehude, Pachelbel, Fischer, Scheidt, Hanff, Böhm, Bach, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rheinberger, Liszt und Reger zum Vortrag. Dr. M. Bauer hatte dazu ebenso sachliche wie künstlerisch warme Erläuterungen geschrieben.

Marburg. Der Privatdozent an der Universität Marburg, Dr. Ludwig Schiedermair, wurde von der oberitalienischen Akademie »*Ateneo di scienze, lettere ed arti*« in Bergamo zum korrespondierenden Mitglied *(Socio Corrispondente)* ernannt.

München. Ein Friedemann Bach-Fest soll zur Wiederkehr des 200. Geburtstages von Friedemann Bach veranstaltet werden. Es sollen zwei Festkonzerte am 20. u. 22. November im Odeon stattfinden, in denen »alle bedeutenden Orgel-, Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke, sowie eine Auslese der wenigen Vokalkompositionen Fried. Bach's zur Aufführung kommen werden«. Urheber der projektierten Feier ist der Münchner Musikschriftsteller Ludwig Schittler, der auch die Pergolesi-Gesellschaft ins Leben gerufen hat. Charakteristisch für sozusagen alle speziellen Friedemann Bach-Interessenten erscheint, daß sie Bach's Lieblingssohne auch eine bedeutende Stellung in der Entwicklung der Musik einräumen wollen, wobei es an mehr oder weniger scharfen Seitenblicken auf die Musikwissenschaft selten fehlt. Man kann noch heute in Musikzeitungen lesen daß Friedemann Bach das Bindeglied zwischen der Bach-Händel- und der Haydn-Mozart-Epoche darstelle. Auch in diesem Falle heißt es, daß von seiten der traditionellen Vorkämpfer des Bach'schen Kunstideals dem Schaffen Friedemann's nur auffallend geringes Interesse entgegengebracht worden sei. Auf dem Duisburger Bachfest der Neuen Bachgesellschaft gelangen verschiedene Werke Fr. Bach's zur Aufführung, und auch auf früheren Festen war dies der Fall.

München scheint überhaupt die Musikfest-Stadt par excellence zu werden. Ein Fest reiht sich diesen Sommer — mit einem Schumannfest wurde bereits begonnen — an das andere, und das geht bis in den Herbst hinein. Charakteristisch erscheint dabei, daß auffallend stark mit auswärtigen Kräften gearbeitet wird. Schon beim letztjährigen Brahmsfest war dies der Fall. Auch dieses Jahr werden verschiedene gemischte Chöre aus anderen Städten in München mitwirken, und hierin darf man vielleicht eine neue Entwicklungsmöglichkeit in der Chorvereinsfrage erblicken. Oratorien- oder Chorvereinsfeste wären etwas, was für unser Musikleben von Wichtigkeit werden könnte. Ein Wettstreit großer Chorvereine mit großen Werken aus der Vokalperiode, des 17. bis 20. Jahrhunderts, damit wäre der Musik und ihrer Kultur noch in anderer Weise gedient als mit den großen Männergesangswettstreiten. Wir äußern diesen schon längere Zeit gehegten Gedanken, weil, wie bereits bemerkt, in Münchener Musikfesten für derartige Chorvereinsfeste vielleicht schon die Ansätze vorhanden sind, die ihren Hauptgrund allerdings darin haben mögen, daß das Münchener Chorvereinswesen ziemlich darnieder liegt und man deshalb bei Bewältigung großer Aufgaben auf andere Städte angewiesen ist.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Achenbach, Fritz. Behandlung des Kirchenliedes auf geschichtlicher Grundlage. Lehrbeispiele in darstell. Weise. 4. Aufl. Gr. 8°, VIII, 243 S. Cöthen, O. Schulze Verl., 1910. ℳ 3,—.

Bauer, Moritz, Franz Schubert (im Jahrbuch des freien deutschen Hochsstifts zu Frankfurt a. M., 1909, S. 67—126; Fkft., Druck von Gebr. Knauer).

Vorläufig ist diese gediegene Arbeit nur im genannten Jahrbuch zugänglich (10 ℳ); es wäre die Herstellung käuflicher Sonderdrucke lebhaft zu wünschen. Denn wir erhalten hier endlich eine populäre deutsche Schrift zur Einführung in S.'s Sololieder, beruhend auf gründlicher Kenntnis der Gesamtausgabe, auf eigenem, feinem Urteil über die gut gewählten Stücke und die Hauptdichter S.'s; ferner auf Verständnis für seinen Entwicklungsgang als Liederkomponist und für seine allgemeine Eigenart als solcher; (die anderweitigen Hauptwerke und S.'s künstlerischer Charakter werden hier nur insofern berücksichtigt, als sie für ihn als Liedermeister in Betracht kommen). Erstaunlich, daß B. der erste Deutsche ist, der uns eine so nötige und nützliche Schrift schenkt.

Aus meiner kritischen Übersicht der wichtigsten Bücher und Artikel über S.'s Sololieder (Sept. 1905 in: Die Rheinlande, Düsseldorf, der Schlußartikel meiner Arbeit über S.'s Schillerlieder) geht hervor, daß vor der Ges.-Ausgabe seiner Lieder (Okt. 1894 — Okt. 95) zwar einiges Wertvolle über diese Werke geschrieben wurde (Kenner 1859, Reissmann 1861—74, Grove 1882, Spitta 1866 [in Balt. Monatsschrift] und 1894 [Ballade], daß aber keine Spezialschrift darunter ist. Große Förderung erhielt die genauere Erforschung der Lieder durch die vollständige, nach Entstehungszeit geordnete Ausgabe. Dazu brachte der Anfangsband zum erstenmal eine auf Kenntnis des ganzen Bestandes beruhende geschichtlich wie künstlerisch hervorragende Würdigung, vom Herausgeber, E. Mandyczewski. Bald darauf schrieb R. Heuberger über dies Thema einen gleichwertigen Artikel (Beilage der Allg. Ztg., 25. Juni 1895; auch in Breitkopf & Härtel's Mittlgn. Nr. 43, 1375—80); seine S.-Schrift von 1901 (1908) bietet leider über die Lieder nicht wesentlich mehr. Beachtenswert ist auch C. E. R. Müller's Artikelfolge über die Gesamtausgabe der Lieder (Allg. Msk.-Ztg 1897, N. 5—9). Max Friedländer hat bisher fast nichts zur allgemeinen künstlerischen Würdigung S.'s als Liederkomponist geschrieben (in Vorträgen wohl mehr geboten); am genannten Ort (355 I ob. — II unt.) stellte ich seine Beiträge zu einzelnem über die Lieder kritisch zusammen (nach guter Quelle ist er jetzt endlich damit beschäftigt, sein seit 1887 verheißenes großes S.-Werk abzufassen). Vor B.'s Spezialschrift über S.'s Lieder gab es nur eine einzige darüber, eine französische: H. de Curzon, Les Lieder de F. S., Paris 1899, 112 S., Frs. 2,50; hier nimmt das unentbehrliche sorgfältige chronologische Register 48 S. ein; S. 22 geben treffliches Allgemeines über S. als Liedermeister; dann werden auf 14 S. die Lieder nach den einzelnen Jahren behandelt, mit geschmackvoller Hervorhebung solcher wertvollen Stücke, die erst neuerdings gedruckt wurden oder sonst wenig bekannt sind. Hinter Curzon's gründlicher Kenntnis der Gesamtausgabe und der neueren S.-Forschung steht ein andres französisches Werk zurück: Mad. Maurice Gallet, S. et le Lied, Paris, 1907, 301 S., Frs. 3,50, das S.'s Liedern S. 189—300 widmet. Als Gesangslehrerin hat sie noch am meisten Beruf zu belehren über »Interprétation«, S. 263—300; das übrige zu S. . ., obgleich durchsehenswert, zeigt manche Schwächen. Von neueren englischen Schriften ist hervorzuheben (die von Duncanstoune kenne ich nicht) das S.-Kapitel (65 S.) in H. T. Finck, Songs and song writers, London 1901; am besten ist das Allgemeine über S. als Liedermeister; bei der Auswahl der näher besprochenen Stücke beschränkt Finck sich zu sehr auf altbekannte.

Aus dieser Übersicht geht hervor, daß eine deutsche gründliche Spezialschrift über S.'s Lieder sehr wünschenswert war. In der von B. ist besonders die Behandlung von zwei Punkten hervorzuheben, die oft vernachlässigt wurden; zunächst die Einteilung dieser c. 600 Lieder in Stilperioden. Um eine solche haben sich nur wenige von den vielen bemüht, die über S.'s Lieder ihre Zeitgenossen belehren zu dürfen glaubten. Journalisten und Musiker pflegen sogar die Tatsache seines allmählichem Fortschreiten im Sololied dreist zu leugnen: sie berufen sich darauf, daß bekannteste Meisterwerke, wie Gretchen am Spinnrad (Okt. 1814), Erlkönig (Spätherbst 1815, nach Alb. Stadler!), Der Wanderer

(Okt. 1816) schon früh entstanden. Kenner 1859 und Grove 1882 hatten nur 2 große Liederperioden angenommen, was offenbar nicht genügt; Reissmann 1872 nahm 4 an; Heuberger 1895 und 1901 verfolgte die Entwicklung im Lied nur bis Anfang 1816, die weitere völlig ignorierend. Scheibler gab und begründete in genannter Schillerfolge 1905 eine Einteilung in 6 Perioden (eigentlich nur 3, jede zweigeteilt), in 4 ferneren Aufsätzen über S.'s Lieder beibehalten (angeführt im letzten: S.'s Lieder nach österreichischen Dichtern, im Musikbuch für Österreich V, 1908, S. 6). B. nimmt nun 5 Perioden an; sie sind vielfach gleich oder ähnlich meinen 6, obgleich meine Arbeiten ihm nicht bekannt waren. Solche Übereinstimmung bei einander fremden Schriftstellern läßt ja vermuten, daß sie hier Richtiges gefunden.

Mehr wurde bisher geleistet bei dem anderen Punkt: S.'s Textdichtern; nahe lag freilich diese Liedermenge nach seinen Hauptdichtern zu gruppieren, im ganzen oder innerhalb der einzelnen Perioden. Beachtenswertes gaben hier: Kenner, Reissmann seit 1861, Kreissle 1864, Gumprecht (zuerst 1866), Spitta 1866, Heuberger; Farinelli und C. E. R. Müller 1897. Friedländer behandelte die Dichter des 18. Jahrh. 1902 in seinem bekannten Werke, gab ferner besondere Arbeiten über Lieder nach Shakespeare, Goethe, Schiller. Scheibler, angeregt durch Reissmann's und Friedländer's Betonung der Textdichter S.'s schrieb zunächst die genannte eingehende Behandlung von S.'s Schillerliedern 1905 (mit entschiedenem Vorgehen gegen die starke Unterschätzung dieser Lieder durch beide Vorgenannte), zuletzt die Abhandlung über S.'s österreichische Lieder 1908 und untersuchte in: »Die Textdichter von S.'s einstimmigen Liedern« (Die Musik, 15. Jan. 1907) die Frage über S.'s Auswahl der Dichter genauer als das bisher geschehen. Obgleich auch diese Arbeit B. unbekannt blieb (daran bin ich längst gewöhnt), so muß ich seine Behandlung der für S. wichtigen Dichter doch kollegial anerkennen; zu ihrem vollen Rechte kommen hier sogar einige oft verkannte seiner Hauptdichter, so die für S. bedeutendsten Österreicher: Mayrhofer und Schober. Betreffs seiner anderen Landsleute, die B. S. 103 unt. —4 Mitte und 118 ob. zu rasch abfertigt (z. B. Seidl's), muß er meinen Nachweis prüfen, daß die Gruppe der landsmännischen Dichter für S.'s Mittel- und Spätzeit weit wichtiger war, als man bisher annahm.

Aber solche Einwendungen gegen einzelnes kommen nicht in Betracht gegen die vielen und großen Vorzüge von B.'s Leistung, die, im besten Sinne populär, auch den auf gleichem Gebiete tätigen Fachgenosen durchweg fesselt; ferner spricht die Schreibart sehr an: klar, warm, doch phrasenlos. Veranlassung gaben 5 in Frankfurt gehaltene Vorträge, mit Wiedergabe von je 5 Liedern.

L. Scheibler.

Chybiński, Adolf. Über die Methoden der Ordnung von Volksmelodien. 8°, 40 S. Lemberg 1909, Verlag des Vereines für Volkskunde.

— Die Orgeltabulatur des Johannes von Lublin (1540). Tl. I. Sonderabdruck aus dem Bericht der Sitzungen der Akademie der Wissenschaften zu Krakau. Januar 1910 (polnisch).

— Die Mensuraltheorie in der polnischen musiktheoretischen Literatur aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sonderabdruck aus dem Bericht der Sitzungen der Akademie der Wissenschaften zu Krakau. Januar 1910 (polnisch).

Gruner, L. Beethoven-Häuser. 12 Orig.-Radiergn. Mit e. Vorwort v. Arth. Roessler. 8 S., 33,5×27,5 cm. Wien, J. Grünfeld, 1910.

Jachimecki, Zdzisław. Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. Tl. I, 1540—1640. Sonderabdruck aus dem Bericht der Sitzungen der Akademie der Wissenschaften zu Krackau, November 1909 (polnisch).

Jahrbuch, kirchenmusikalisches. Begründet v. Dr. F. X. Haberl, hrsg. v. Dr. Karl Weinmann. 23. Jahrg. Lex. 8°, IV, 190 S. Regensburg, F. Pustet, 1910. ℳ 4,—.

Initia tractatuum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit C. Vivell. Graz, U. Moser. Subskr.-Pr. ℳ 12,50.

Kaiser, Geo., Beiträge zu e. Charakteristik Carl Maria v. Weber's als Musikschriftsteller. 8°, 68 S. Berlin, Schuster & Loeffler, 1910. ℳ 1,50.

Kraus, Alexander, son. The one-keyboarded Clavicytherium of the Kraus collection in Florence. Gr. 8°, 3 S. Florence, Printed by Salv. Landi, 1910.

Kretschmann, Theob. Tempi passati. Aus den Erinnergn. e. Musikanten. Teschen, K. Prochaska. ℳ 4,50.

Landormy, Paul. Histoire de la Musique. Paris, Delaplane, 1910, in-12 de 360 pp.

Depuis de longues années, M. Paul Landormy s'efforce de créer un «enseignement secondaire de l'histoire de la Musique», enseignement encore bien négligé dans nos Lycées, où l'histoire de l'Art ne comporte guère que celle des arts plastiques. Le présent ouvrage est un manuel scolaire destiné à cet enseignement. L'auteur y embrasse l'histoire de la Musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, mais en la concentrant autour d'un certain nombre de «moments» essentiels, qu'il a appelés, dans des conférences antérieures; «les grandes époques de la musique». — Peut-être regrettera-t-on que M. Landormy, dans un livre strictement pédagogique, n'ait pas insisté sur le lien qui rattache l'art musical aux autres manifestations de l'activité intellectuelle. Nous croyons qu'on intéressera surtout le grand public aux travaux musicologiques en lui montrant le parti qui se peut tirer de ces travaux au point de vue de l'histoire générale. C'est parce qu'elle permet d'étudier à une source directe la sensibilité des générations successives, que la musique présente une importance capitale pour l'histoire de la civilisation. Et cette importance n'est pas moindre dans l'espace que dans le temps, car la musique reflète fidèlement l'image des sensibilités étrangères.

La division très-logique de l'ouvrage permet à l'auteur d'entrer dans des développements suffisamment étendus sur la naissance et l'évolution des formes musicales. On lira avec intérêt le résumé substantiel des doctrines musicales du Moyen-Age, les chapitres consacrés à l'origine de l'Opéra, de l'Oratorio, au développement de la musique instrumentale, aux grand maîtres qui, dans le domaine lyrique et dans le domaine symphonique, jalonnent la voie triomphale suivie par la Musique. M. Landormy définit très heureusement les diverses modalités que prend la musique dans les temps modernes et notamment en France; où se dessine un double courant, celui des Franckistes amis de l'ordre, de la composition stricte, de l'intellectualisme musical, et celui dont M. Claude Debussy marque l'origine, courant d'impressionnisme, de traduction des sensations, abstraction faite «des interprétations du sens commun», par où cette tendance se rapproche de la philosophie Bergsonnienne.

Chaque chapitre est suivi d'une bibliographie des ouvrages les plus importants sur la matière traitée. Tout le livre est rédigé de façon claire, élégante, avec une extrême précision. Espèrons donc, qu'avec un pareil guide, l'enseignement de l'histoire de la Musique pénétrera dans nos établissements d'instruction secondaire.

L. de la Laurencie.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. 29. Heft. III. Folge. 7. Heft. April 1910. 8°, S. 165—204. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1910. ℳ 1,50.

Musical Antiquary, the. October 1909, January 1910, April 1910. Oxford University Press. Each pp. 64, large demy 8vo. Each 2/6.

This new quarterly shows marked ability. Each number consists of articles having an average of 12 pages on musical history and cognate subjects, together with a few pages of lists digested from public records and of Notes and Queries. Article-writers so far have been:—G. E. P. Arkwright. Rob. Bridges, Edward J. Dent, W. H. Grattan Flood, Ed. W. Naylor, Percy Robinson, C. Kennedy Scott, Miss E. Stokes, R.A. Streatfeild, Ernest Walker, H. Ellis Wooldridge. Taking part so far in Notes and Queries have been:—G. E. P. Arkwright, J. C. Bridge, W. H. Grattan Flood, A. B. Marshall, P. Robinson, J. S. Shedlock, W. Barclay Squire. The exchange of information in the latter has been brisk.

R. A. Streatfeild opens the publications with an important contribution to Handel biography, in form of a detailed account of Handel's stay in Italy 1706—1710. This sets right previous notices in sundry respects; and in particular castigates the early Handelian "Memoirs and Catalogue of Works" published anonymously in 1760 by Rev. John Mainwaring (1735—1807). Giovanni Gastone, last male member of the degenerate Medici family (d. 1737), had the merit of inviting Handel to Italy when in Hamburg in 1703; but Streatfeild describes Mainwaring's account as "sown with inaccuracies". Handel in 1706 went first to the Tuscan court in Florence, but Streatfeild "is beginning to doubt" whether "Rodrigo" was ever actually performed at all. He narrates the error, accepted even by a Chrysander, that the "Vittoria" actress of that story was Vittoria Tesi, a person who could only then have been 7 years old; the real one was Vittoria Tarquini, "La Bombace". He shows by newly discovered record that, contrary to biographies, Handel spent the whole summer of 1707 in Rome, where Society then feared neither miasma nor dog-days. There is much information in this very readable article. S. has since published his own biography of Handel

(Methuens). —— In "Early Elizabethan Stage Music" are given particulars about the songs in the plays acted at Court, according to fashion of the day, by choristers of St. Paul's, Westminster Abbey, the Chapels Royal, etc. The burlesque play of Pyramus and Thisbe in Shakespeare's "Midsummer Night's Dream" is a satire on these boy-acted plays. *G. E P. Arkwright* shows in "Purcell's Church Music", among other things, that the "verse" anthem, which culminated in Purcell, sprang from the above-named songs. In 1635 the Chapel Royal anthem-word book had 152 "verse" anthems, against 65 "full". He considers Purcell's "My heart is inditing" the finest extant English anthem. —— *H. Ellis Wooldridge* has a 20-page historical article on "The treatment of the words in Polyphonic Music", full of useful exposition and interest concerning a subject little understood by moderns. At the time of extempore discant, only the singer of the plainsong used words, the others "vocalized". In later Mass music, no words were written out, and the singers applied the short text-words by memory and instinct. Or in some schools, separate voices sang separate texts. Or the tenor sang a biblical text, while the others sang the Mass-text. Shortly before the Council of Trent sat upon music (1562), the tenor would even be singing a secular love-song. Article ends with two translations from Zarlino (1589). — *Edward J. Dent* in "The Baroque Opera" writes article round the "La Verità mascherata" XVII century booklet, from which extracts were made in Riemann-Festschrift (Leipzig, 1909); and decribes the artificial Italian opera of that century, with its elaborate stage-mechanism. He quotes Kretzschmar's derisive definition of the plots:—"All are based upon the simple formula of 2, 4, and 6 suitors for 1, 3, or 5 princesses, one being left empty-handed. Complications in this simple mathematical exercise arise from the fact that Lady B, who is loved by Prince A, shows an inclination for General C, who is paying attention to Princess D. Etc."—— *Edward W. Naylor* (X, 271, June 1909) has an article on "Music and Shakespeare", which is not so consecutive or reasoned as the bulk of the publications. —— *Ernest Walker* is contributing a valuable series of extracts from MS. works of the imperfectly known Maurice Greene (1696—1755) in the Bodleian Library, Oxford. —— *Miss E. Stokes* is compiling a series of musicians' paylists, from the "Audit Office, Declared Accounts".

Piotrowski, Alex. Die Quintuplizität der Rhythmik in mittelalterlichen Melodien. (Diss.) Gr. 8°, 49 S. Berlin, R. Trenkel, 1910. ℳ 2,—.

Prümers, Adf. Philipp Friedrich Silcher, der Meister des deutschen Volkslieds. Zur 50jähr. Gedächtnisfeier seines Todes (26. VIII. 1910) dem deutschen Volke dargeboten. 8°. 96 S. m. 5 Vollbildern, 2 Fksms. u. 1 Stammtaf. Stuttgart, A. Auer's Verl., 1910. ℳ 1,40.

Riemann, Hugo. Kompendium der Notenschriftkunde. Regensburg, F. Pustet. ℳ 2,—.

Rychnowski, Ernst. Robert Schumann. Sammlung gemeinnütziger Vorträge Nr. 381. 8°, S. 77—92. Prag, Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, 1910. 20 H.

Sachs, Curt. Musik u. Oper am kurbrandenburgischen Hof. 8°, 299 S. Berlin, J. Bard, 1910. ℳ 10,—.

Sachs, M. E. Die Klangerscheinung als Ober- und Untertonbildung mit einem Ausblick ins Metaphysische. 12°, 14 S. München, Ph. L. Jung, 1910.

Schumann, Alfred. Der junge Schumann, Dichtungen und Briefe. Kl. 8°, XVI und 289 S. Leipzig, Insel-Verlag, 1910. ℳ 3,—.

Spielplan Deutscher Bühnen-. 13. Jahrgang 1908/09. Register. Kl. 8°, 202 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 5,—.

Auf die außerordentliche Wichtigkeit dieser Statistiken ist immer wieder hingewiesen worden; sie sind die Grundlage für spätere Darstellungen über die Geschichte der Oper unserer Zeit. Im Allgemeinen hat sich das Opernbild im Verhältnis zum Vorjahre dieses Mal nicht stark verändert; die Opern- und vor allem die Operettenaufführungen mehren sich immer noch beträchtlich (S. das im letzten Jahr Gesagte. Ztsch. X, S. 179.) Auch dieses Jahr hat d'Albert's Tiefland den höchsten Rekord mit 647 Aufführungen; das ist die höchste Zahl, die überhaupt jemals eine Oper erreichte. Denn sowohl Carmen wie Lohengrin, die seit Jahren meist aufgeführten Opern, haben die Zahl 500 noch nie erreicht.

Taylor, Dav. C. Reform der Stimmbildung. Aus dem Engl. v. Frdr. B. Stubenvoll. Berlin, Schuster & Löffler, 1910.

Zukowski, O. M. Chopin in der polnischen Dichtung. 8°, 28 S. Selbstverlag, Lemberg 1910.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. Das Max Reger-Fest in Dortmund, Westfälisches Magazin, Dortmund 2, 2. — Internationales Regulativ für Orgelbau, K 21, 5f. — Siegmund von Hausegger, HKT 14, 9. — Von den Musikinstrumenten des Orchesters, Leipziger Volkszeitung, 1910, Nr. 108f. — Walter Damrosch, NMR 9, 102. — Carl Goldmark. Zum 80. Geburtstag des Komponisten: 18. Mai 1910, Frankfurter Zeitung, 18. Mai 1910. — The »Freischütz« in London, 1824, ZIMG 11, 8. — Hubert Parry on J. S. Bach, ibid. — Frauen in der Musik, Allgemeine Zeitung, München, 113, 16.

Adler, F. Gustav Mahler's Schaffen, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 7.

Alheim, M. O. d'. Les concerts populaires vus de l'estrade, La Maison du Lied, Moscou, 1, 6.

Allihn, M. Handdrücker und Hilfspedale, ZfI 30, 22.

Altmann, W. Aus der Musikwelt, Nordwest, Berlin, 1, 14.

Andro, L. Weidemann, Me 1, 15.

— Musikalisches aus den Wiener Museen. I. Das Museum der Stadt Wien, NMZ 31, 16.

Angeli, A. D'. I centenari musicali del 1910, CM 14, 4.

Anglebel, Georges. M. Guy Ropartz, RM 10, 9.

Batka, Rich. Mozart's Harfner. (Eine Alt-Prager Reminiszenz), Me 1, 14.

— Die Ära Angelo Neumann (Prag). Ein Rückblick, Me 1, 14.

— »Der Musikant« von Jul. Bittner. (Bespr. der Urauff. an der Wiener Hofoper), AMZ 37, 18.

Bekker, Paul. Zukunftsklänge, Mk 9, 16.

Bertini, Paolo. La professione di musicista, NM 15, 187.

Blaschke, Julius. Zur Geschichte der Marseillaise, DMMZ 32, 19.

Bloch, Joseph. Die Intonation auf der Violine, S 68, 18.

Braun, Reinhold. Alexander Strakosch, Sti 4, 8.

Brenet, Michel. Le vrai Messie de Haendel, GM 56, 19.

Büttner, Paul. Musikbildung, Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung, Berlin, 1910, Nr. 32.

Cahn-Speyer, Rud. Zur Frage des »natürlichen Notensystems«, DTZ 8, 213.

Casella, A. Gustav Mahler et sa deuxième Symphonie, SIM 6, 4.

Chevaillier, Lucien. Entretiens avec Ferdinand Goëlz. II. Education de la sensibilité musicale, MM 22, 8.

Chop, Max. Fréderick Delius. Sein Leben und Schaffen, NMZ 31, 15f.

Cohen, Carl. Die neue große Orgel der Pfarrkirche St. Maria im Kapitol zu Cöln, GBl 35, 5.

Conze, Joh. Die Ausbildung der Mittelhandmuskeln. Beitrag zur Technik des Klavierspiels in Anlehnung an Wold. Schnée's »Technik — und was dazu gehört«, AMZ 37, 20.

Curtius, Friedr. Über die Besoldung der Organisten, MSfG 15, 5.

Curzon, H. de. Souvenirs d'artiste (Paul Viardot), GM 56, 20f.

D., D. L'»Orfeo« di Claudio Monteverdi al Salone della Pergola, NM 15, 188.

D., E. La «Conjuration des fleurs», de M. Bourgault-Ducoudray, RM 10, 9.

Dalton, Sydney. Musical heretics, NMR 9, 102.

Dannreuther, E. (Übersetzung von A. W. Sturm.) Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach, Bach-Jahrbuch 1909.

Draber, H. W. Das Max Reger-Fest, S 68, 19f.

— Vom Auxetophon, NMZ 31, 15.

Drexler, Friedr. Orgeltraktur und Pfeifenansprache, ZfI 30, 23.

Dropp, Fritz. Eine Ehrung des verstorbenen Musikdirektors Carl Theil (Danzig), NMMZ 17, 8.

Duncan, Edmondstoune. Goldmark's »Queen of Shaba«, MMR 40, 473.

Dyke, Bingham, W. Yan, Studies in Melody, The Psychological Review, Lancaster (The Review Publishing Company), January, 1910. 12, 3.

Eckertz, Erich. Der Zarathustra als Musik (Aus: »Nietzsche als Künstler«), NMZ 31, 14.

Eichhorn, K. Männergesang und Volkskunst, SH 2, 20.

Eichberg, Rich. J. Die Charakteristik der Tonarten, DTZ 8, 213.

Einstein, Alfred. Agostino Steffani. Bio-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

graphische Skizze, Kirchenmusikalisch. Jahrbuch 1910.

Engel, E. Das italienische Volkslied, Sonntagsbeilage Nr. 15 z. Vossischen Zeitung, 1910, Nr. 167.

Fischer, Hans. Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika, AMZ 37, 18.

Francke. »Das Gelöbnis« von Cornélie van Oosterzee. (Bespr. der Uraufl. in Weimar). S 68, 19.

Fuchs, Karl. Richard Wagner's Anfänge in Österreich, NMZ 31, 14.

Gatscher, E. Alte Meister des Klaviers, BfHK 14, 8.

Gerstenkorn, Franz. Richard Wagner und Prag, Me 1, 14.

Glaessner, Egon. Carl Goldmark. Zu seinem 80. Geburtstage, MWB 41, 6/7.

Göhler, Georg. Wie gründet und leitet man Chorgesangvereine? KW 23, 14.

Gräner, Georg. Max Marschalk's Lieder, RMZ 11, 19.

Gregor, Hans. Der Autor auf der Probe, Berliner Tageblatt, 1910, Nr. 222 f.

Gutzmann, Herm. Über das Heilverfahren b. funktionellen Stimmstörungen, MSS 5, 2; Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde, Berlin, März 1910.

H., K. Hoforganist Andreas Barner †, CEK 24, 5.

H., L. Emmanuel Chabrier, RM 10, 9.

Haaß, C. Die Marseillaise und ihr Schöpfer, Der Türmer, Stuttgart, 12, 8.

Haböck, F. Wie lange muß man Gesang studieren? Die Wage, Wien, 13, 15 f.

Handke, Robert. Zum Linearprinzip J. S. Bach's, Bach-Jahrbuch 1909.

Hargrave, Mary. »Claude Debussy«, by Louis Laloy. MMR 40, 473.

Hénault, M. La culture de la sensibilité musicale, MM 22, 8.

Heuß, Alfred. Nochmals: Bach's Choral und die Gemeinde, ZIMG 11, 8.

Hirschberg, Hildegard. Stimmbildung einst und jetzt. Sti 4, 8.

Hoffmann, A. Über Stimmbildung und Stimmschonung. Sti 4, 8 f.

Hollm, Lydia. Über Gesangskunst, Sti 4, 8 f.

Honold, Eugen. William Miller, der Nachfolger Slezak's in Wien, NMZ 31, 14.

Hüffer, Eduard. Anton Felix Schindler, Dissertation, Halle a. S.

J., E. Leopold Demuth's erster Gesangslehrer (Leopold Schmidt), Me 1, 15.

Isler, Ernst. Die Entwicklung Zürichs zur Musikstadt. Ein musikgeschichtlicher Rückblick, SMZ 50, 17.

— Karl Reinecke †, SMZ 50, 14.

Istel, Edgar. Julius Kapp's Liszt-Biographie und ein ungedruckter Brief Liszt's, Mk 9, 16.

Johandl, Rob. Die Generalversammlungen des Cäcilienvereins, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1910.

Joß, Viktor. Rudolph Freiherr Procházka, Me 1, 14.

— Prof. Dr. Heinr. Rietsch, ibid.

Keller, Otto. Karl Goldmark. Zu seinem 80. Geburtstag. Ein Erinnerungsblatt, DMMZ 32, 19.

Kleffel, Arno. Erinnerungen an Ludwig Böhner, RMZ 11, 17.

Klunger, Carl. J. A. P. Schulz, in sein. volkstümlichen Liedern, Dissertation, Halle a. S.

Korngold, Julius. Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker, S 68, 18.

Krähe, Ludwig. Richard Wagner (Bespr. der im Jahr 1906/07 erschienenen Bücher und Schriften über R. W.), Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. S. 788—799 (Lex.), Berlin-Zehlendorf 1910, Behr's Verlag.

Krause, Emil. Ein Blick auf die Bachforschung und Bachliteratur, O 10, 5.

Kruse, Georg Rich. Die Messe von Otto Nicolai, MWB 41, 6/7.

Kunc, Pierre. Le deux «Salomé» (Rich. Strauß, A. Mariotte), MM 22, 9.

— «Le Mariage de Télémaque» de Claude Terrasse, à l'Opéra-Comique, ibid.

Kwast, James. Max Reger als Kammermusik- und Klavier-Komponist, AMZ 37, 19.

Landormy, Paul. L'Inspiration musicale, VM 3, 16.

Landowska, Wanda. Le clavecin chez Bach, SIM 6, 5.

Laurent, Albert. Esthétique et pédagogie, MM 22, 9.

Law, Frederic S. Is there a yellow peril in music? NMR 9, 102.

Leichtentritt, Hugo. Die Berliner Saison 1909—10, S 68, 20.

— Newe deudsche Geistliche Gesenge für die Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544, ZIMG 11, 8.

Lernert, Hans. Fünfzig Jahre Wiener Philharmoniker. 1860—1910, OMZ 18, 17 f.

Lewicki, E. Beitrag zur Frage der Echtheit des 7. Violin-Konzerts von Mozart, NMZ 31, 16.

Lewinsky, Josef. Bei Richard Wagner. Eine Domchor-Erinnerung, AMZ 37, 19.

Liebscher, Arthur. Was uns nottut. Ein Wort an unsere Komponisten, Dürerbundeskorrespond., DMMZ 32, 18.

Löbmann, Hugo. Ein vergessenes 100-jähriges Jubiläum (Hans Georg Nägeli), SH 2, 19.

Löbmann, H. Choralgesang und Kunstgesang. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1910.
Loewenfeld, H. Die Opernprobe, Deutsche Theater-Zeitschrift, 3. 15f.
Lorm, J. Volkstänze, Die Woche, Berlin, 12, 16.
Maecklenburg, A. Aus der Werkstatt des Pianisten, NMZ 31, 16.
Malherbe, Ch. Edouard Colonne. SIM. 6, 4.
Mangeot, A. «La Rose de Saron», de Henry Woollett, au Théâtre du Hâvre, MM 22, 9.
Masson, P.-M. Deux chansons Bachiques de Rameau, SIM 6, 5.
Mauclair, Camille. Psychologie de la vie de Schumann, VM 3, 17.
Mayr, Wieland. Un Orchestre interurbain, VM 3, 16.
Meißner, Rich. Notensingen in der Elementarklasse, Sti 4, 8.
Möhler, A. Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1910.
Morsch, Anna. Julius Blüthner †, KL 33, 9.
Müller, Herm. Ein Schreiben aus Rom über den Choralrhythmus, KM 11, 2.
— Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1910.
Müller-Reuter, Theodor. Aus Robert Schumann's Leben. Beiträge zur Schumann-Biographie. Nach Aufzeichnungen des Komponisten veröffentlicht, RMZ 11. 18f.
Münch, Amalie. Anschaulicher Gesangunterricht, MSS 5, 2f.
Münnich, Rich. Robert Schumann. Zum 100. Geburtstage am 8. Juni 1910, MSS 5, 2.
Naaff, A. Lieder-Dichtung und Gesangs-Musik im Urteile der Dichter und Tonmeister, SH 2, 16.
Nef, Albert. Operetten, SMZ 50, 14.
Nef, Karl. Bach's Verhältnis zur Klaviermusik, Bach-Jahrbuch 1909.
Niemann, Walter. Wo steht die deutsche Klaviermusik? S 68, 17.
— Max Reger, Der Türmer, Stuttgart, 12, 8.
Niggli, A. Die Musik der Schweiz in ihrer neuzeitlichen Entwickelung, Mk 9, 16.
— Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vom 9. bis 12. Juli 1882 in Zürich. Persönliche Erinnerungen, SMZ 50, 17.
Noatzsch, Rich. Die musikalische Form der deutschen Volkslieder, BfHK 14, 8.
Obser, Karl. Josef Haydn und Abt Robert von Salem, Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, Heidelberg, 25. Bd., 2. Heft.
Oddone, Elisabetha. Lettere inedite di Riccardo Wagner, NM 15, 188.
Oppel, R. Zur Tenorarie der Kantate 166, Bach-Jahrbuch 1909.
— Buxtehude's musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters, ibid.
Orel. Surgit in hac die. Liturgisch-musikalische Studie zur Auferstehungsfeier in Böhmen, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1910.
Paetow, Walter. Max Reger, AMZ 37, 19.
Parigi, L. Musica proibita ... NM 15, 187.
Parker, D. C. The song of to-day, MMR 40, 473.
Prelinger, Fritz. Neue Beethoven-Literatur, SMZ 50, 16.
Prill, J. Wie eine Choralausgabe entstand. GBl 35, 4.
Procházka, Rudolph Freiherr. Gerhard von Keußler, Me 1, 14.
Quittard, H. Le Théorbe comme instrument d'accompagnement, SIM 6. 4.
Raabe, Peter. Das Gelöbnis. Musik-Drama von Cornélie van Oosterzee. (Bespr. der Urauff. in Weimar), AMZ 37, 20.
Reichert, Johannes. Regerfest in Dortmund, 7.—9. Mai. Dresdner Anzeiger vom 12. Mai 1910.
Reitler, Jos. Wiener Musik, BW 12, 13.
Ritter, W. Toujours la «réorchestration», avec une lettre de M. William Ritter, VM 3, 16.
Röckner, Heinr. Zweites ostpreußisches Musikfest in Königsberg, S 68, 20.
Rolland, Romain. Les plagiats de Haendel, SIM 6, 5f.
Ronald, Landon. The advance of orchestras and orchestral playing during the past twenty years, MN 38, 1000.
Roner, Anna. Hausmusik. Plauderei, SMZ 50, 15.
Rossi. Il pensiero di Lauro Rossi (per il suo centenario), CM 14, 4.
Rößler, Oskar. Johannes Brahms in Baden-Baden, Frankfurter Zeitung, 25. April 1910.
Rudder, May de. Schumann en voyage, VM 3, 17f.
Runge, Bernhard. Zur Reform des Schulgesanges, Deutsche Sängerwarte, Trier, 5, 8.
Rychnovsky, Ernst. Etwas vom Prager Publikum aus Vergangenheit u. Gegenwart, Me 1, 14.
S. Concerts Colonne: La «deuxième Symphonie» de M. Gustav Mahler, RM 10,9.
Santi, A. de. Der kirchliche Choral, Jubiläums-Festnummer der Köln. Volks-

zeitung vom 1. April 1910, GBl 35, 5.

Schäfer, Theo. Der Richard Strauß-Zyklus im Frankfurter Opernhaus, AMZ 37, 19.

Schering, Arnold. Zum Weihnachtsoratorium von Schütz, MSfG 15, 5.

— Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages, Bach-Jahrbuch 1909.

Scheuch, Otto. Zur Reform des Gesangunterrichts, Sti 4, 8.

Schmid, Andreas. Das Harmonium und der Klerus, Fraukfurter Anzeiger für die kath. Geistlichkeit Deutschlands 30, 7. GBo 27, 5.

Schmitz, Eugen. Robert Schumann und die moderne Musik. Münchener Zeitschrift »Die Propyläen« vom 18. Mai 1910.

— »Quo vadis?« als Oratorium, Hochland, München, 7, 8.

— Adolf Vogl's Musikdrama »Maja«, Münchener Woche für Theater, Musik und Kunst, 1, 1.

— Theologische Bachauffassung, Hochland, München, 7, 7.

Schnée, Wold. Ein Training zur Ausbildung der Hand, RMZ 11, 17.

Schoenfeld, Carlotto Hans. E. Th. A. Hoffmann's Leipziger Zeit, Leipziger Neueste Nachrichten, 15. Mai 1910.

Schünemann, Georg. Mozart und Schobert. Eine Studie, AMZ 37, 20.

Schwabe, Friedr. Tannhäuser-Aufführungen auf der Naturbühne, AMZ 37, 18.

Schwers, Paul. Der Pfitzner-Boykott (München), AMZ 37, 18.

— »Poia«, Oper in drei Akten von Arthur Nevin (Bespr. der Urauff. in Berlin), AMZ 37, 18.

Segnitz, Eugen. Hartmann von An der Lan-Hochbrunu, O 10, 5.

Senne, Camille Le. La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 76, 17f.

Smolian, A. Karl Goldmark, Illustrierte Zeitung, 1910, Nr. 3490.

Spanuth, Aug. »Poia«, S 68, 17.

— Die Künstler und die Reklame, S 68, 16.

Specht, Rich. Carl Goldmark, Me 1, 15.

Speyer, Edward. L'Alto de Mozart, GM 56, 18.

Spitta, Friedr. Die Cantiones sacrae von H. Schütz, MSfG 15, 5.

Steiner, A. Richard Wagner in Zürich, SMZ 50, 17.

Stern, N. Violinspielapparate u. Sprechmaschinen, Frankfurter Zeitg., 16. März 1910.

Stößinger, Felix. Erich Wolfgang Korngold, Allgemeine Zeitung, München, 113, 16.

Strauß, Rich. Persönliche Erinnerungen an Hans v. Bülow, HKT 14, 9.

Taubert, Ernst Ed. Hausmusik, Über Land und Meer, Stuttgart, 52, 32.

Thari, Eugen. Die Erziehung zur Musik. Konservatoriumshoffnungen, Dresdener Anzeiger vom 1. u. 3. Mai 1910.

Thomas-San-Galli, Wolfg. A. Brahms als Künstler, RMZ 11, 18.

— Max Schillings in seinen Liedern, RMZ 11, 19.

Thorel, R. Ungedrucktes über Chopin, Das literarische Deutsch-Österreich, Wien, 10, 4.

Tideböhl, Ellen v. Etwas über die Kais. Russische Musikgesellschaft, NMZ 31, 14.

Tiersot, Julien. Pauline Viardot, M 76, 21.

Das 46. **Tonkünstlerfest** des Allgem. Deutschen Musikvereins in Zürich. 27.—31. Mai 1910, SMZ 50, 17.

Zum 46. **Tonkünstlerfest** des Allgem. Deutschen Musikvereins in Zürich, Mk 9, 16.

Truth. Das Ballett des Zaren, Nordwest, Berlin, 1, 15.

Vacek, V. Der kirchenmusikalische Instruktions-Kurs in Pilsen 1909, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.

Vallombrosa, A. de. L'orgue de Saint-Pierre de Rome, SIM 6, 4.

Vancsa, Max. Zu Carl Goldmark's achtzigstem Geburtstage (18. Mai 1830), RMZ 11, 20.

Vatielli, Francesco. Nella patria di G. Spontini (Memorie di un commissario ministeriale), CM 14, 4.

Vauthier, Gabriel. L'abbé Perosi au Trocadéro, RM 10, 9.

Vera, Alma de la: Rudolf Freiherr Procházka. Der Türmer, Stuttgart, 12, 8.

Viñaspre, F. P. de. De la adaptación del texto en las composiciones musicales liturgicas, MSH 4, 12.

Vogel, Moritz. Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig, SH 2, 18.

Wagner, Peter. Über gregorianischen Choral, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.

— Zur Geschichte des altrussischen Kirchengesanges, ibid.

Weber-Robine, Friedr. Beiträge zur Entwickelungsgeschichte des Orgelbaues, O 10, 5.

Weigl, Bruno. Paul Scheinpflug als Liedkomponist, RMZ 11, 19.

Weinmann, Karl. Die Sektion für Kirchenmusik auf dem III. Kongreß der Intern. Musikgesellschaft in Wien 1909, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.

Weinmann, Karl. Alte und moderne Kirchenmusik. Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis, ibid.

Wellek, Bronislav. Neues von Smetana, Me 1, 14.

Werner, Hildegard. The first public performance of »The Creation« at Vienna in 1799, MN 38, 1000.

Werra, Ernst v. Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.

Wetzel, Herm. Die synkopische Motivbildung, Mk 9, 15.

Wissig, Otto. Franz Schubert's Messen, Dissertation Halle a. S.

Wolff, Ernst. »Reform der Stimmbildung« von David C. Taylor (Bespr.), Mk 9, 16.

Wolff, Karl. Das Schumann-Brahms-Fest in Bonn, S 68, 20.

Wustmann, Rudolf. Konnte Bach's Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen? Bach-Jahrbuch 1909. — Matthäuspassion, erster Teil, ibid.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Un groupe d'admirateurs de Wagner a formé le projet de placer dans le Palais Vendramin à Venise, où est mort le Maître, un bas-relief en marbre, dont le sculpteur Ettore Cadorin a bien voulu se charger. Ce bas-relief commemoratif serait élevé aux frais d'une souscription Internationale.

Notre Société se fait un devoir et un honneur, de recueillir toutes les contributions qui lui seront envoyées à cette occasion, et qu'elle fera parvenir au Comité d'initiative à Paris.

Les membres de la Société qui voudraient souscrire, sont priés d'adresser directement leur cotisation à M. M. Breitkopf & Härtel, Trésoriers Généraux de la Société.

Sir Alex. C. Mackenzie. Dr. **Oskar von Hase.** Dr. **Charles Maclean.**

Berlin.

In der Sitzung vom 29. Januar sprach Herr Max Schneider über Musikalische Praxis der Bachzeit. Der Vortrag ging aus von einer Aufführung des zweiten brandenburgischen Konzertes durch die Berliner Königliche Kapelle und den durch diesen Anlaß hervorgerufenen Erörterungen, die zum Teil eine große Unklarheit über Einzelheiten der älteren Musikübung bewiesen hatten. Eine Behandlung dieses Themas innerhalb der Ortsgruppe erschien im Hinblick hierauf besonders wünschenswert. Am ersten der beiden Abende, die dem Gegenstande gewidmet werden sollten, sprach der Vortragende über die einzelnen, zu Bach's Zeit gebräuchlichen Instrumente, über ihre Verwendung und über das Verhältnis der Instrumentengruppen im älteren Orchester überhaupt. Am ausführlichsten war das Kapitel der Trompeten zu behandeln, über welches in besonderem Maße unrichtige Ansichten bestehen. Unter Vorführung einiger Instrumente, darunter einer sogenannten Jägertrummet von der Art, wie sie Bach's Trompeter Gottfried Reiche nachweislich geblasen hat, wurde erläutert, daß die von Bach ganz ausnahmsweise geforderte Höhe $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{g}}$ einem virtuosen Bläser sehr wohl erreichbar ist. Es wird fast immer vergessen, daß diese außerordentliche Höhe in allen Fällen eine Ausnahme war und daß das zweite Brandenburgische Konzert das einzige Werk Bach's ist, in welchem $\overline{\overline{g}}$ verlangt wird. Ausgezeichnete Künstler unserer ersten Orchester vermögen die in älterer Musik häufig geforderte Höhe $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{e}}$ auf einer *C*- oder *D*-Trompete meist gut zu erreichen, wenn sie sich eingeblasen haben. Dieses »Einblasen« war aber zu allen Zeiten Erfordernis, und der betreffende Kammertrompeter blieb in der Regel vom gewöhnlichen Trompetendienste frei. Die Überwindung derartiger Schwierigkeiten konnte von einem gewöhnlichen Bläser ebensowenig verlangt werden, wie etwa die Partie der Königin der Nacht eine Aufgabe

für Durchschnittssopranistinnen oder Bach's Sonaten für die Violine allein eine unerläßliche Forderung für jeden tüchtigen Geiger bildet. Das Wort *Clarino* ist die Bezeichnung der Blasart, des Blasens in der hohen, fast lückenlosen Tonweise der Trompete und bedeutet keinen Instrumententyp. Der Vortrag schloß mit der Erläuterung der verschiedenen Trompetenarten (*Tromba da tirarsi* usw.). Die 1692 von Pfeiffer in Leipzig gebaute wertvolle Jägertrummet hatte Herr Kommerzienrat Wilhelm Heyer in Cöln in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. An die sehr anregenden Ausführungen schloß sich eine längere Diskussion, an der sich die Herren Dr. Wolffheim, Prof. Dr. Zelle, Dr. Sachs, Prof. Dr. Seiffert und Kammermusiker Plass beteiligten.

In der Sitzung vom 26. Februar legte Herr Dr. Curt Sachs die Ergebnisse seiner Spezialforschungen über die Erste Blütezeit der Brandenburgischen Hofmusik vor. Entgegen der in der Literatur oft vertretenen Meinung, daß am Berliner Hofe eine nennenswerte Musikpflege erst um die Wende zum 18. Jahrhundert unter dem ersten König und seiner Gemahlin Sophie Charlotte einsetzte, zeigte der Vortragende, daß sich ernste musikalische Bestrebungen am brandenburgischen Kurfürstenhofe bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen. Er berichtete über die Bemühungen Joachim's II. um die Hebung der gottesdienstlichen Musik an der Domkirche, die, vermutlich in den fünfziger Jahren — nicht erst 1570, wie bisher angenommeu wurde — zur Gründung einer Vokalkapelle führten. Auch Instrumentalisten ließen sich schon vor der Mitte des Jahrhunderts nachweisen. Die weitere Entwicklung brachte die Trennung von der Kirche, die Stärkung des Instrumentalchors und die gleichzeitige Schwächung der Kantorei. Diese vorzeitige Verlegung des Schwergewichts brachte die Hofmusik dem Ruin nahe, doch erholte sie sich erstaunlich schnell unter der Regierung Johann Sigismund's. Leider bleibt die Regeneration der Kapelle durch Eccard völlig im Dunkeln. Erst mit seinem Nachfolger Zangius setzen die Nachrichten wieder ein. Die Hofkapelle gehört jetzt nach der Anzahl und Bedeutung der Mitglieder zu den ersten Europas. Viele Ausländer treten ein, besonders englische Violisten, die allmählich den Charakter der Hofmusik nach der orchestralen Seite hin umgestalten. Als dann vollends der englische Suitenkomponist Brade 1619 Kapellmeister wurde, verschwanden die Sänger in wenigen Jahren gänzlich. Früher als an andern Orten hatte sich in Berlin die Umwandlung der Hofkantorei in ein Orchester vollzogen. Auf die wertvollen Darlegungen folgten zum Beschluß des Abends Violinvorträge von Herrn H. Melzer: Sonate *B*-dur (mit Scordatura) von Biber und Sarabande *D*-dur von Telemann. **Herm. Springer.**

Bruxelles.

La dernière séance de la section belge de la Société internationale de musique a eu lieu le 20 avril passé et a été consacrée à la présentation et à l'exécution d'œuvres de musique de chambre de J. B. Loeillet et de de Caix d'Hervelois.

La présentation a été faite en une causerie préliminaire par M. E. Closson, secrétaire de la section belge: causerie extrêmement intéressante et substantielle, dans laquelle le conférencier a commencé par exposer avec une parfaite lucidité et une rare compétence *les origines et l'évolution de la suite et de la sonate*, en tant que formes musicales; il a ensuite expliqué comment la style de la monodie accompagnée trouva son application toute natu dans le domaine de ces formes instrumentales, tandis que le style polyphonique continuait à se maintenir à la faveur d'autres formes plus strictes, telles que la fugue et le choral d'orgue. Enfin, il a consacré la dernière partie de sa causerie à J. B. Loeillet — dont il a pu établir d'une manière précise la date de naissance, grâce à des documents authentiques (Loeillet est né à Gand, le 14 mars 1653) — et à la famille des de Caix d'Hervelois qui vécut en France à la fin de XVIIe et au début du XVIIIe siècle.

Le programme musical comportait l'exécution des morceaux suivants: Une sonate pour flûte et clavecin de Loeillet; une sonate pour viole d'amour et clavecin et une sonate à trois pour flûte, hautbois et clavecin du même auteur; une suite

pour viole de gambe et clavecin de l'un des nombreux musiciens qui portèrent le nom de de Caix d'Hervelois: tous ces morceaux écrits dans ce style délicat sans mièvrerie, et dans ce sentiment d'une expressivité tempérée, qui distinguent la plupart des compositions instrumentales franco-belges du début du XVIIIe siècle.

La basse continue des trois sonates de Loeillet et de la suite de de Caix d'Hervelois a été réalisée avec un goût raffiné par M. Béon, l'un des deux vice-présidents de la section belge[1]). Les quatre œuvres furent exécutées avec une grande perfection de style par Mme Béon (clavecin) et MM. Boone (flûte), Van Hout (viole d'amour), Delfosse (viole de gambe) et Van Bever (hautbois).

Ch. Van den Borren.

Kopenhagen.

Am Mittwoch, den 27. April hielt unsere Ortsgruppe eine zahlreich besuchte Versammlung im großen Saal des Kgl. Musikkonservatorims ab. Nachdem der Vorsitzende, Prof. Dr. phil. Angul Hammerich, verschiedene Mitteilungen, die Gesellschaft betreffend, gegeben hatte, darunter besonders ein Referat des zuletzt abgehaltenen Kongresses in Wien und des mit ihm in Verbindung stehenden Haydn-Festes und Dänemarks Beteiligung an denselben, erteilte er dem Referenten des Abends, unserm Sekretair, Bureauchef Dr. Will. Behrend das Wort.

In einem eingehenden und fesselnden Vortrag gab dieser ein Aperçu über die Entwicklung des Liedes im 18. und 19. Jahrhundert, beleuchtet durch eine zahlreiche Reihe musikalischer Illustrationen. Die Form des begleiteten Sololiedes könne bis ins 17. Jahrhundert zurückgeführt werden; Dr. Behrend nannte zuerst den Königsberger Dichterkomponisten Heinrich Albert, und verweilte danach ausführlich bei der Gedichtsammlung des Pseudonyms Sperontes, mit hinzugefügten bekannten Melodien »Singende Muse an der Pleisse« (1736) das Werk, welches den Anfang zu den zahlreichen Sammlungen von »Oden« mit Musik bildete. Aus Sperontes' Sammlung hatte der Vortragende einzelne, besonders charakteristische Proben gewählt, welche den Zuhörern demonstriert wurden. Dr. Behrend wies darauf hin, daß es nicht die großen Musikgenies waren, die nun die Liederform weiterführten — Mozart und Beethoven standen eigentlich recht tastend dieser Musikform gegenüber, selbst wo sie etwa, wie Mozart in »Das Veilchen«, das doch eigentlich die Liedform sprengte, Vollendetes schufen — wogegen sich die kleineren Geister auf diesem Gebiete mehr heimisch fühlten. Es ist ja auch bekannt, daß Goethe z. B. die Vertonungen seiner Gedichte von seinem Freunde Zelter, selbst der Behandlung derselben von den bedeutendsten Komponisten vorzog. Durch eine kürzere Erwähnung von Joh. André, Reichardt, Zelter und J. A. P. Schulz — welch' letzterer ja besonderes Interesse für Dänemark hat, wo er in einer Reihe von Jahren als Hofkapellmeister lebte, und wo seine Lieder »im Volkston«, die gleichzeitig so natürlich und anmutig sind, ohne langweilig oder sentimental zu werden, lange Zeit eine Popularität wie keine andere genossen — und nachdem er ferner vom Balladenkomponisten Zumsteeg und Carl Loewe sprach — kam der Vortragende auf Franz Schubert zu sprechen, für den das Lied stets die natürlichste Ausdrucksform war. Bei ihm verweilte Dr. Behrend ausführlich, beleuchtete seine Tätigkeit im Hinblick auf seine Vorgänger und Nachfolger — zur Illustration wurden u. a. die drei so verschiedenen Vertonungen des »Erlkönigs« von Reichardt, Loewe und Schubert, »Wanderers Nachtlied« von Rust, Liszt und Schubert vorgetragen — worauf die Schilderung schließlich mit Schumann und Brahms weitergeführt wurde — mit einem kleinen Ausblick auf Franz und Liszt — bis direkt auf Komponisten der Neuzeit, Hugo Wolf und Rich. Strauß.

---

1) La sonate de Loeillet pour viole d'amour et clavecin, ainsi que la suite de de Caix d'Hervelois ont été éditées par Costallat et Cie (Paris) avec la basse continue réalisée par M. Béon. La suite de de Caix d'Hervelois est tirée du *Premier livre de pièces de viole avec la basse-continuë composé par Monsr de Caix d'Hervelois*, etc.

Der Vortragende, sowie die mitwirkenden Künstlerinnen — Kgl. Opernsängerin Frau Lendrop, Frau Simmelkiær Larsen und Havsteen, und am Flügel Frau Agnes Adler u. a. — wurden mit starkem und dankbarem Beifall belohnt.

S. Levysohn.

Wien.

Am 18. April fand ein von der Ortsgruppe veranstalteter Bach-Abend im Bösendorfer Saale statt, bei dem eine Reihe der hervorragendsten Künstler mitwirkten und den Abend zu einem außerordentlich erfolgreichen gestalteten. Das Programm war folgendes: Sonate für Violine und Cembalo (*H*-moll) von Herrn Prof. Arnold Rosè und Frau W. Landowska vorgetragen. 2 Choralbearbeitungen für Sopran- und Altstimmen »Nun komm der Heiden Heiland« und »Herr Gott, Vater mein starker Held« vom Frauenchor der Frau Albine Mandyczewski unter Leitung von Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski in feinsinnigster Weise ausgeführt. Dann folgten die »Phantasie« und »Deux Menuets et Gigue« für *claviers croisès* von Frau Wanda Landowska mit einer virtuosen Technik und feinstem Gefühl gespielt. Ferner wurde die selten gehörte Kantate »Geist und Seele wird verwirret« von Frau Cahier (Alt) von der Wiener Hofoper gesungen, die sich mit tiefem Verständnis mit dem überaus schwierigen Part vertraut gemacht hatte und ihn ausdrucksvoll zu Gehör brachte. Den Schluß machte das »Concerto für Cembalo und Streicher«. Reicher Beifall folgte allen Nummern, und es zeigte sich, daß trotz der verhältnismäßig langen Dauer des Abends das Publikum nicht ermüdet war. Wieder ein Beweis, daß die Bach'sche Kunst, in vollendeter Weise ausgeführt, auch auf ein breiteres Publikum unvermindert lebendig wirkt.

Dienstag, den 3. Mai fand ein *Collegium musicum* statt, das mit einem interessanten Vortrag des Herrn Dr. Max Graf, »Zur Entstehungsgeschichte von R. Wagner's fliegendem Holländer« eingeleitet wurde. Dann brachte die im Musikhistorischen Institut neugegründete Quartettvereinigung, bestehend aus den Herren Dr. Walther Reintballer (1. Violine), Josef Carl Wirth (2. Violine), Fritz Schubert (Violoncell) und Frl. Nelly Fischer (Klavier) die »*Sonata da chiesa (H-moll)* von Antonio Caldara in der Bearbeitung von Hugo Riemann und die *Partita B-dur* von Matthäus Schlöger (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. XV, 2, Basso continuo von Dr. Karl Horwitz) zur Aufführung.

Egon Wellesz.

Berichtigung. Lies S. 262, 2. Zeile: Madrigalstärke

Neue Mitglieder.

Kapellmeister Prof. Dr. **Kaiser, Agram** (Ö.-Ungarn) Berislavičgasse 9.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Jéromé Dornstetter, Kaplan Westhausen, jetzt: Schiltigheim b. Straßburg i. E.
Dr. **Ilmari Krohn,** Helsingfors, jetzt: Iso-Robertinkatu 3—5.
J. N. Gerh. Lynge, Musikreferent, Aarhus, jetzt: Lundingsgade 22.
Dr. **Curt Rotter,** Leipzig, jetzt: Schleussiger Weg 1b.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Felipe Pedrell (Barcelona), Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Zur Biographie des Joh. Andr. Herbst (Autumnus).
Henri Quittard (Paris), Un recueil de Pseaumes français du XVIIe siècle.
Eugen Schmitz, (Starnberg), Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert.
William H. Cummings (London), Dr. Arne, a Bicentenary Notice.
Edward J. Dent (Cambridge), Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera.
Hugo Riemann (Leipzig), Die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien.
Curt Sachs (Berlin), Doppione und Dulzaina.
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Mitte Juni 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10/11. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Fourth Congress of the International Musical Society.

From paragraph 3 of the Minutes of Vienna General Meeting of 29th May 1909, published at Zeit. X, 261, June 1909, it will be seen that London was chosen as the place of the next Congress, and that the date was left for the decision of the Directory. The Directory, in communication with the English Section and with the individual members of the Governing Body, had selected the period beginning Monday 29th May 1911 and ending Saturday 3rd June 1911, as the most convenient date. The Fourth Congress of the Society will accordingly be held in London during that week.

The Detailed Programme will be published hereafter for the information of members. Meanwhile Papers, or communications relative thereto, can be sent to "The Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W."

The local Executive Committee of the Congress wish it to be known that members of the Society coming to the Congress from outside Great Britain and Ireland will enjoy all the entertainments of the Congress without payment of any fee.

May 1910. The Directory of the International Musical Society.

Sir Alexander Mackenzie. President. **Dr. Oscar v. Hase.** Treasurer. **Dr. Charles Maclean.** Secretary.

(Übersetzung.)

Aus Punkt 3 des in Zeitschr. X, 261, Juni 1909 veröffentlichten Protokolls der Wiener Hauptversammlung vom 29. Mai 1909 ist zu ersehen, daß London als Ort des nächsten Kongresses gewählt wurde, und daß die Zeit vom Vorstande bestimmt werden soll. Der Vorstand hat nach Übereinkommen mit der englischen Sektion und den individuellen Mitgliedern des Präsidiums, die Woche Montag, den 29. Mai 1911 bis Sonnabend, den 3. Juni 1911 als die günstigste Zeit gewählt. Der vierte Kongreß der Gesellschaft wird demgemäß in jener Woche abgehalten werden.

Die Kongreßordnung wird später zur Information der Mitglieder veröffentlicht werden. Mittlerweile können Vorträge oder sich darauf beziehende Mitteilungen an »Die Schriftführer, Londoner Kongreß, 160 Wardour Street, London, W.« gerichtet werden.

Das lokale Exekutivkomite des Kongresses wünscht bekannt zu geben, daß Mitglieder der Gesellschaft, welche von außerhalb Großbritanniens und Irlands zum Kongreß kommen, alle Veranstaltungen und Bewirtungen des Kongresses ohne Zahlung einer Gebühr, für was es auch immer sein mag, genießen werden.

Mai 1910.

Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

(Traduction.)

Par le paragraphe 3 du compte-rendu de l'Assemblée Générale de Vienne le Mai 1909, publié au Zeit. X, 261, Juin 1909, on verra que Londres fut choisi comme endroit du prochain Congrès, et que ce fut remis au Vorstand d'en fixer la date. Le Vorstand, apres s'être mis en communication avec la Section Anglaise et avec les membres du Präsidium, a choisi la période commençant le lundi 29 Mai 1911 et finissant le samedi 3 Juin 1911, comme la date la plus convenable. Par conséquent le Quatrième Congrès de la Société aura lieu à Londres pendant cette semaine-la.

Le programme détaillé du Congrès sera publié désormais pour l'information des membres. En attendant les «Communications» pour les séances, ou la correspondence à ce sujet, peuvent être addressées aux «Secrétaires, Congrès de Londres, 160 Wardour Street, London, W.»

Le Comité exécutif local du Congrès désire faire connaître que les membres de la Société qui viennent au Congrès du dehors de la Grande Bretagne et de l'Irlande jouiront de toutes les représentations et hospitalités du Congrès sans payer d'honoraires, sous tel titre que ce soit.

Mai 1910.

Le Vorstand de la Société Internationale de Musique.

Redaktioneller Teil.

Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme.

Die Worte meines verehrten wissenschaftlichen Kollegen Felix Krueger auf S. 183 unserer Zeitschrift, daß ich mich bei Gelegenheit der Debatte über die Rutz'schen Vorführungen, die im Februar dieses Jahres im Leipziger Konservatorium stattfand, als überzeugter Anhänger der neuen Lehre bekannt habe, veranlassen mich, meinen Standpunkt zu diesen Entdeckungen und zu einigen allgemeinen Problemen künstlerischer Theorie und Methode genauer zu präzisieren. Ich hoffe, dadurch den alten Gegensatz zwischen Praxis und Theorie weiter ausgleichen zu helfen und sowohl der Wissenschaft, wie dem künstlerischen Bestreben in diesen Fragen ein versöhnendes Miteinander zu ermöglichen, den vortrefflichen Rutz'schen Beobachtungen aber neue Anhänger zuzuführen. Es handelt sich um den Unterschied von Wissenschaft und Kunde, den ich im Anschluß hieran darlegen möchte, wie ich ihn mit meinen Schülern nun schon seit Jahren betone (vgl. meine Grundfragen der Stimmkunde; neuerdings speziell auf die Sprechkunst angewandt: Die Rhetorik von Ewald Geißler, Leipzig, Teubner), einen Unterschied, der, wie ich glaube, nicht tief genug in das allgemeine Bewußtsein eindringen kann, wenn man Kunst, Welt und Leben richtig verstanden sehen will, und der speziell auch für die Musikwissenschaft und das ganze musikalische Leben, einschließlich der Pädagogik und Kritik, von höchster Bedeutung ist.

Gehen wir von den Rutz'schen Beobachtungen aus. Wir wußten schon längst, daß im Gesang sowohl, wie in der Vortragskunst der Vortrag verschiedener Meister ganz verschiedene technische Funktionen und Gefühle der Technik mit sich brachte; selbst der kundige Intrumentalist war sich ganz klar darüber, daß der Schubert'sche Ton auf Klavier und Geige eine ganz andere Technik — innere und äußere — verlangte, als etwa der Beethovensche, und daß das Liszt'sche Pathos durchaus anders zu entwickeln war, als vielleicht das von Gluck. Die Untersuchungen von Rutz haben uns nun gezeigt, und das ist das Neue und unbestreitbar Hochverdienstliche daran, daß ganz handgreifliche Unterschiede in der Atemfunktion dabei eine Rolle spielen, die aparterweise auch bei den Instrumenten, die gar nichts mit Atmung zu tun haben, ihre Bedeutung behalten, so handgreifliche, daß man sich, wie bei allen wirklichen Entdeckungen nur wundern muß, daß man nicht früher darauf kam.

Um den Kern dieser Beobachtungen noch einmal kurz auszusprechen: es ist festgestellt, daß beim Vortrag etwa Beethoven'scher oder Brahms'scher Musik eine Spannung des Rippenrahmens unausbleiblich eintritt (deutscher Typus), die beim Erleben Mozart'scher oder Schubert'scher Töne glatt wegfällt (italienischer Typus), daß ferner Bach und Wagner, ähnlich wie auch Berlioz und Gounod in ihrer Musik eine Ausdrucksmitbewegung verlangen, die als ein tiefer Zug der Unterleibsmuskulatur nach unten hin sich immer einstellen muß, wenn das Pathos dieser Künstler wirklich wiedergegeben werden soll (französischer Typus). Ganz ähnlich, in den Typen genau so, verhält es sich beim Vortrag u. Mitleben der Dichter und ihrer Werke, die man auch mannigfaltig darauf hin untersucht hat.

An den Tatsachen selbst ist nicht mehr zu zweifeln, soviel man sie auch noch berichtigen oder spezialisieren mag, es handelt sich vielmehr nun darum, diese schönen neuen Erkenntnisse richtig einzuordnen und weiterzuführen, und zwar einzuordnen in die Praxis und weiterzuführen in der wissenschaftlichen Forschung. Und dazu, wie zu der ganzen Weiterarbeit im Gebiet der Musiktheorie, der sich damit ganz neue Felder eröffnen, wird es meiner Ansicht nach gut sein, eine vorsichtige Scheidung eintreten zu lassen zwischen den Forderungen der Wissenschaft und den Bedürfnissen der Praxis. Rutz hat seine Erfahrungen gesammelt, hat sie mit größtem Fleiß und anerkennenswerter Objektivität beschrieben und zur Verfügung gestellt. Die Wissenschaft hat sich nun ihrer bemächtigt und wird sie erweitern und bis ins einzelnste genau untersuchen, und schon liegt in den Krueger'schen Darlegungen darüber in dieser Zeitschrift eine Weiterführung vor, die wissenschaftlich von hoher Bedeutung ist, und wer die Untersuchungsweisen von Eduard Sievers, der sich dieser Sachen angenommen hat, auch nur im entferntesten kennt, der wird wissen, in wie guten wissenschaftlichen Händen sie sich befinden. Aber auch die Praxis wird an ihnen nicht vorübergehen können, sondern muß sie nutzbar zu machen suchen. Es wird ihr das am besten gelingen, wenn sie sie aus der Spezialerfahrung und dem halbwissenschaftlichen Gewande bei Rutz befreit, wenn sie dazu die Wissenschaft weiter forschen läßt, ohne ihr ins Handwerk zu pfuschen, und wenn sie selbst das, was sich ihr nützliches bietet, herübernimmt in die »Kunde«, wie wir das allgemeine theoretische Abbild einer praktischen Kunstausübung nennen.

Was unterscheidet Wissenschaft von Kunde? — Beide schöpfen aus der Erfahrung oder gehen mit der Erfahrung. Aber die Wissenschaft stürzt sich nun, wenn ihr neue Erfahrungen dargebracht werden, auf das reine Erkennen, sie sucht die Probleme vollständig zu lösen in ihren einzelnsten Phasen und in ihrer Gesamtheit; die Kunde dagegen bleibt sich ihrer dienenden Stellung bewußt und bemüht sich nur, neue Erfahrungen einzugliedern in den ruhig schauenden Blick, mit dem sie das praktische Kunstleben zu begleiten und zu behüten hat. Es ist ein tiefer psychologischer Unterschied zwischen beiden; Theorie oder Lehre sind beide, Quantz' Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen oder Ph. Em. Bach's Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen und auch Julius Blüthner's Buch über den Klavierbau ebenso, wie Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen; aber sie unterscheiden sich wie Mann und Frau, wie Kochkunst und Chemie, oder auch wie Papst und Kaisertum; die Wissenschaft ist Theorie mit positivem Vorzeichen, sie will wissen, die Kunde mit negativem, sie will sich selbst zum Schweigen bringen und nur der Praxis dienen. Erstere ist sich selbst Zweck, da sie das Wahrheitsideal als letztes Ziel hat, wovon aber niemand satt wird; letztere will dem Leben zum Gedeihen helfen, dafür ist ihr aber auch der Stolz nicht erlaubt, mit dem jene auf praktische Ziele verzichtet. Zum Glück umfaßt aber das Leben nun beides, Praxis und Theorie, und so wird auch die Wissenschaft, die theoretische Theorie, schließlich zur Praxis genötigt, und sie bereichert die Kunde, auch wenn sie es nicht beabsichtigt, und die praktische Theorie, die Kunde, wird stets gut tun, sich mit den neuesten Erkenntnissen der Wissenschaft auf dem Laufenden zu erhalten und nicht in alt hergebrachten Formeln zu erstarren, es könnte doch sein, daß ihr die Wissenschaft etwas Neues zu sagen hätte; aber nur Wissenschaft, ist nie von Segen, und speziell das

Leben der Kunst und die lebendige Kultur hat lange genug geschmachtet unter den jahrzehntealten Verkehrtheiten einer plump-intellektuellen oder mechanisch-perversen Wissenschaftlichkeit, die das freie Leben nur bedrängte und verschleierte, als wäre alles nur um des Experiments willen da. Die Zeiten werden jetzt besser, es zeigt sich deutlich an. Die positiven Ergebnisse der Wissenschaft sind glänzend genug und versprechen, auf allen Gebieten eher noch glänzender zu werden, aber das Beste ist, daß sich die Wissenschaft selbst der Kunde wieder nähert und sagt, die Universalheit ist das Ziel; dann verstehen wir uns, und dann wird das Leben und die Kunst nicht mehr unter ihr zu seufzen haben oder sich in bedauerlichem Gegensatz fühlen.

In der künstlerischen Kunde ist nun das erste Gesetz: Freiheit für das Unmittelbare des künstlerischen Erlebens. So verlangen wir auch für diese neuen Erfahrungen der Rutz'schen Atemtypen, daß der Künstler nicht erst die Atemeinstellungen kenne und danach sein Erlebnis einrichte, sondern daß er erst ein Kunstwerk im ganzen erlebe, im Nachschaffen oder im eigenen Produzieren, dann wird es und darf es ihn interessieren, daß die Atemeinstellungen tatsächlich nach gewissen Typen erfolgen, die man auch systematisieren kann, wenigstens versuchen kann, zu systematisieren, und er kann auch in schwachen Stunden einer mangelnden Schaffenskraft damit etwas entgegenkommen, daß er eine ausprobierte Einstellung einmal vorausnimmt, um sich die Arbeit zu erleichtern. Doch ist das, künstlerisch betrachtet, weiter nichts als ein besserer Schwindel, ein Verfahren, das in der so verächtlichen Routine sich leider viel zu oft und zu früh von selbst einstellt, oder das schließlich als rein maschinelle, weil plump gewollte Aktion ganz aus dem Rahmen der Kunst herausfällt. Die Unmittelbarkeit des Erlebens ist keine Intuition oder sonst eine mystische Erkenntnisform, sondern sie ist nur ein andrer Weg zum Bewußtsein, als ihn die wissenschaftliche, intellektuelle Arbeit geht. Beim künstlerischen Erleben ist zunächst eine Reaktion im Gange auf der Harfe der Seele, deren Inhalte uns zu gleicher Zeit mit der Tatsache bewußt werden, daß wir sie als reine Reaktion, ungetrübt von eigenen Zutaten theoretischer oder aus dem Willen geborner Art erleben. Die erste Regel der Kunde ist, bildlich gesprochen: sorge für eine saubere, vollständig unbeschriebene photographische Platte in deinem Innern, damit du unmittelbar erleben kannst; im Innern, d. h. in deiner ganzen von innen gesehenen Existenz, wozu die Rumpfmuskeln ebenso gehören, wie etwa die Assoziationen der Sehsphäre; tabula rasa muß sein, vollständig, und eine Bereitschaft durch alle Sphären des Leibes und der Seele hindurch, wenn das unmittelbare Erlebnis, das dann die Stunde und die Verhältnisse schenken, rein sein soll [1]). Was du dann erlebst, ist unter Umständen Kunst, die künstlerische Kunde (nicht die Wissenschaft) wird dir sagen, ob du es dazu rechnen darfst; es ist nämlich dann Kunst, wenn du in dem Erleben nicht in Wissenschaft verfällst, wenn du auch nicht einem praktischen Zwecke mit deinem Erlebnis nachgehst, der dann dein Denken erfüllt, sondern wenn du den Aus-

1) Man wird mich hier nicht mißverstehen, als meinte ich, daß die mechanisch-psychologische Unberührtheit jemals hergestellt werden könne oder müsse, um künstlerisch erleben zu können; alle Dispositionen, eingewöhnte Funktionen und Zustände bleiben selbstverständlich erhalten und werden selbst mit Material der Reaktionsvorgänge, aber der geistige Zustand der tabula rasa, eine seelisch-körperliche Bereitschaft, als wenn nichts vorher geschehen wäre, ist unentbehrlich und der einzig mögliche Ausgang für echtes Kunsterlebnis.

druck deiner unmittelbaren Reaktion, wie er sich durch die Art deiner natürlichen Anlagen bei dir von selbst einstellt, sich so gestalten siehst oder ihn mit einem geschickten Eingreifen selbst so gestaltest, daß die gleiche Reaktion wieder aus diesem ersten Ausdruck geboren und durch ihn hervorgerufen werden kann, sei es bei dir oder bei einem fremden Hörer oder Aufnehmenden. Wir können das hier nicht weiter ausführen. Reine Reaktion ist die Vorbedingung aller Kunst und sich ihrer bewußt werden ist Kunde, ist der Anfang der Kunde; ein reiner Blick des Geistes ohne Zweck und Ziel erkennt sich selbst als möglich: im letzten Grunde ist es reine Kontemplation, wie sie schon Schopenhauer in seiner einseitigen Weise für die Kunst als unentbehrlich fand.

Die Weiterentwicklung der Kunde nun, soweit sie sich mit der Kunst befaßt, hat vor allen Dingen die Einheit und Reinheit des künstlerischen Erlebnisses festzuhalten und zu schonen; sie darf, auch in der Erläuterung von Kunstwerken, im Kritisieren oder im Aufstellen von Regeln, die sie am Kunstwerk zum Bewußtsein bringt, nie eine Spaltung zulassen, durch die von außen herein das zarte Band, das das Bewußtsein mit dem künstlerischen Erlebnis verbindet, aufgelöst würde. Deshalb muß die Kunde bei neuen Erfahrungen oder Vervollkommnungen, die auf dem Gebiete der Kunst dargeboten werden, und wenn es die Erfindung neuer Orgelregister wäre, sofort die seelischen Momente bis zur letzten Unmittelbarkeit wieder ins Feld führen, d. h. sie muß als Kunde prüfen und entscheiden: ist hier auch etwas daran, was wirklich die künstlerische Unmittelbarkeit befruchtet oder ihr angehört, oder wo liegen die Gefahren etwa für das künstlerische Empfinden bei diesen Neuentdeckungen? Das ist ein ganz anderes Interesse als das der Wissenschaft. Diese kann sagen: die Probleme sind hier glücklich angefaßt, vielleicht noch nicht ganz gelöst, es sind auch physikalische und physiologische Fehler drin; die Kunde muß sagen: halt, hier würde das künstlerische Bewußtsein selbst zerstört, hier ist keine Wirkung, sondern nur eine Mechanik, hier ist ein außerkünstlerischer Vorgang, oder aber, dies und dies deckt sich ganz mit dem unmittelbaren Erleben und erleuchtet es in richtiger Weise.

Wie sieht es nun in diesen Beziehungen bei Rutz aus: um eins herauszugreifen, die Bauchpunkte (man soll durch das Einziehen bestimmter Punkte des Unterleibes die verschiedenen Atemtypen erzeugen) sind wissenschaftlich noch sehr anfechtbar und benötigen der weiteren Untersuchung; künstlerisch, vom Standpunkt der Kunde aus, sind sie unmöglich. Man unterrichte seine Schüler nach Bauchpunkten und die Unmittelbarkeit ist ganz dahin; selbst die ausgiebigste Nacktkultur im Singunterricht wäre etwas anderes als das Singen nach Bauchpunkten; wir können diese Typen nicht brauchen, wenn wir sie nicht umschreiben in die Sprache der Kunde, in die Sprache, d. h. in die Denk- und Empfindungsweise des künstlerischen Seelenlebens; man kann dann immer noch mitgehen, wenigstens bis zu einer gewissen Kenntnis der physiologischen Grundlagen, meinetwegen auch in Nacktkultur, aber man zerreiße seine Seele nicht um des muskulären Schemas willen. Spannung und Drang heißt mein einer Typus für Schiller und Beethoven, Fluß und Behagen der andere für Mozart, Schubert und Goethe, während Brunst und Inbrunst sich äußern in Wuchs und Erhebung, wie ich den dritten Typus nenne, der von Bach bis Wagner, von Heine bis Dehmel alle Kunst umfaßt, die auf sexual-pathetischer Grundlage ruht. Dabei weiß ich sehr wohl, daß diese Typen nur auch ganz grob sind und äußerst gewaltsame

Schemata, daß Mozart und Schubert z. B. trotz ähnlichen Grundes noch ganz getrennte Welten repräsentieren, aber es sind doch in diesen Typen Begriffe gegeben, die sich der Einheit des seelischen Erlebens annähern. Das ist nicht nur eine pädagogische Umschreibung, die ich da versucht habe, auch die Pädagogik zerfällt in Wissenschaft und Kunde, wie jedes theoretische Gebiet, nur daß wir bei ihr leichter an Kunde denken, als etwa bei physiologisch-psychologischen Fragen; es sind Teile der Stimmkunde selbst, die wir damit ausgesprochen haben; sie ganz darzustellen, das wäre die Aufgabe aller derer, die die Praxis führen und lenken müssen, aber dazu ist hier nicht der Ort; nur auf die Scheidung von Wissenschaft und Kunde, die wir nicht entbehren können und so selten treffen, wollte ich die Aufmerksamkeit richten und sie in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift einmal prinzipiell aussprechen.

Sowohl für die Stimm- und Gesangskunde, wie auch für eine allgemeine Menschenkunde wird Rutz noch manche Anregung geben können; so kann ich seine Scheidung in warmen und kalten Ton auch vom kundlichen Standpunkt aus nur sehr glücklich finden, und seine Absicht, im weiteren Hinabsteigen in die seelischen Gründe, aus allen diesen Beobachtungen eine neue Temperamentenlehre abzuleiten, ist gewiß ein vortrefflicher Gedanke.

Es wird sich empfehlen, und darauf hinzuweisen war der Zweck dieser Zeilen, in der Musiktheorie und schließlich in aller bewußten Kultur noch mehr als bisher getrennte Buchführung zu halten: die Wissenschaft soll forschen und untersuchen, wir sind ihr für jede Erkenntnis dankbar, die sie uns liefert, und je früher sie zu der Universalpsychologie kommt, die die Kunst braucht und die uns der Krueger'sche Aufsatz schon wundervoll ahnen läßt, desto besser für uns; aber die Kunde muß einstweilen und immer ihr Recht behaupten, Hüterin des Unmittelbaren zu sein, im Bewußtsein und bewußt Hüterin des Unmittelbaren, denn die Kunst ist das Unmittelbare oder ein Unmittelbares, das zum Bewußtsein kommt, und sie braucht ein behütendes Bewußtsein. Dann mag die Erfahrung aller Gebiete, der praktischen, theoretischen und künstlerischen, immerhin weiter so gute Veröffentlichungen ans Licht bringen, wie die Rutz'schen es sind, auch wenn niemand, weder Wissenschaft noch Kunde, noch Kunst, sich vorbehaltlos zu der neuen Lehre bekennen kann.

Leipzig. **Martin Seydel.**

Irish National Song.

Alfred Perceval Graves, poet, dramatist, librettist, closely connected by marriage with family of Leopold von Ranke (1795—1886) the father of modern German historians, himself a very eminent worker in the revival of ancient Irish literature, gave a lecture before the Concert Goers' Club at the Royal Academy of Music, London, on 27th June 1910 (Sir Charles Stanford in the chair), from which the following remarks are taken.

Great has been the decline in the honour paid to the poetic and musical arts in Erin. For we are told how in her dim, historic dawn King Cormac Ceolach, or The Musical, had, amongst the ten persons in constant attendance on him at Court, an Ollav (Bard), an Ollav re Ceoil or Musical Bard, with a band of harps to soothe his pillow and solace his leisure. But pre-eminent over these was an Ard Filé (Head Poet).

Of such Filés it has thus been written:—

"They were in constant attendance upon the chief, celebrated his valour, and sang his personal praise. Surrounded by the Orfiddy, or instrumental musicians, who fulfilled the function of a modern military band, they watched his progress in battle for the purpose of describing his feats in arms, composed birthday odes and epithalamia, aroused the spirits of clansmen with war-songs, and lamented the dead in the caoines, or keens, which are still heard in the wilder and more primitive regions of Ireland."

Amongst other privileges, the Filé wore a tartan with only one shade of colour less than that upon the king's robe; and his assassination involved a blood-penalty inferior only to the royal price. But before attaining such high honours, he had to satisfy the moral requirements of purity of hand, bright without wounding; purity of mouth, without poisonous satire; purity of learning without reproach; purity as a husband in wedlock, or, as it may be versified:— Hands clean of treachery's coward blow, Lips pure of satire's poisoned flow, Knowledge that nothing base doth know, And love unsullied as the snow.

He had moreover to pass through a decidedly arduous courtship of the Muse before he was entitled to claim her favour; and indeed some writers go so far as to say that, like the patriarch, he had to serve seven years for her, committing to memory an almost incredible number of earlier compositions, and giving the closest study to the laws of verse, before he could become a poet on his own account.

In course of time there would appear to have been further Bardic differentiations. We learn that perfection in the three musical feats, or three styles of playing, gave the dignity of Ollamh or Doctor of Music to the Professors of the Harp. Now what were the three musical feats? They are well described in a weird old Folk Tale as follows:—

Lugh, the Tuatha de Danann King, and the Daghda (their great chief and druid), and Ogma (their bravest champion), followed the Fomorians and their leader from the battle-field of Moyturah, because they had carried off the Daghda's Harper, Uaithne by name. The pursuers reached the Banqueting House of the Fomorian Chiefs and there found Breas the son of Elathan, and Elathan the son of Delbath, and also the Daghda's harp hanging upon the wall. This was the harp in which the music was spell-bound, so that it would not answer when called forth, until the Daghda evoked it, when he said, "Come Durdabla, come Coircethairchuir (the two names of the harp), come Samhan, come Camh from the mouth of harps and pouches and pipes." The Harp then came forth from the wall and killed nine persons in its passage; and it came to the Daghda, and he played for them the three musical feats which give distinction to a harper, viz. the Suantree (which from its deep murmuring caused sleep), the Gentree (which from its merriment caused laughter), and the Golltree (which from its melting plaintiveness caused crying).

He played them the Golltree until their women shed tears; he played them the Gentree until their women and youths burst into laughter; he played them the Suantree until the entire host fell asleep. It was through that sleep that they (the three champions) escaped from those Fomorians who were desirous to slay them.

This passage is of threefold interest. It indicates the popular belief in

the introduction of music into Ireland by the Tuatha de Danann, a mysterious race, by some regarded as an offshoot of the Danai, whom tradition declares to have conquered and civilised the country, and then to have disappeared into fairy-land.

Again it contains the first reference in Irish literature to the harp, destined to become the national instrument. Lastly it describes three styles of Irish music that have descended to the present day, of each of which we have characteristic examples.

For the Gentree, which was provocative of mirth and frolic and excited spirits, is represented by the jigs, reels, planxties, and quick step marches. The Golltree or the sorrowful music still lingers in the keens or lamentations and some of the superb marches of the wilder and sadder type. The Suantree survives in many a beautiful Irish hush-song and in the so-called fairy music.

Owing to the antiquity of the harp, harmony was of course known to the early Irish. The Irish method of playing, unlike the later continental method, was for the minstrel to manipulate the treble strings with his left hand, the lower with his right, which would point to special stress being laid upon a bass part of the air. From very early time it would appear that the Irish harp had thirty strings, which would give full range for men's and women's voices, and it is clear that it was used for accompanying church singing. The Northumbrian monkish choirs sang in two parts. Now Coleman, the Christianiser of Northumbria, was a disciple of the monastery of Bangor, in the County of Down, whose rule for conventual exercises contains express directions for the singing of the psalter by households in choirs.

"In truth", writes George Petrie (1789—1866) the famous Irish antiquary, "it was from these choirs that Bangor itself took its name, meaning either Ban-choir, the fair choir, or Ben-choir, the head choir." Antiphonal singing was also practised in the same monastery as early as the Northumbrian mission, and the antiphonary of Bangor itself is still preserved in a MS. of the seventh century at Bobbio in Italy, alluding to which, Gerbert (1720—1793) says, when speaking of the propagation of Christianity amongst the Germans of that age:— "To this epoch we may refer the antiphonary of the monastery of Bangor, whence St. Columbanus, coming forth with St. Abbo his companion, not only imbued our Germany with the light of the Christian faith, but also with the principles of æsthetic living; doubtless the first rule for arranging ecclesiastical services among us, made up of psalms, canticles, hymns, collects, and antiphonies, was hence derived. The whole antiphonary, together with the hymn entitled 'Memoria Patrum Nostrorum,' is still preserved. Both are written in perfect Latin rhyme, as well as in regular rhythm . . . . . Strange, indeed, if the homely air of Ballinderry, with its cronawn or ground bass, to which so many rude and ludicrous verses have been from time to time adapted by the peasantry of Down and Antrim, be really a relic of that illustrious school of music and theology from which the churches of Northumberland, Mercia, Germany, Franconia, Burgundy, and Switzerland drew their knowledge, not only of ecclesiastical discipline and service, but of the Christian service itself!"

Giraldus Cambrensis (1146—c. 1214), who visited Ireland under the banner of Strongbow and other Norman-Welsh invaders, and who was an

inveterate opponent of everything else Irish, pays this fine testimony to the Irish harpers:— "They are incomparably more skilful than any other nation I have ever seen. For their manner of playing on their instruments, unlike that of the Britons (or Welsh) to which I am accustomed, is not slow and harsh, but lively and rapid, while the melody is both sweet and sprightly. It is astonishing that, in so complex and swift a movement of the fingers, the musical proportions as to time can be preserved; and that, throughout the difficult modulations on their various instruments, the harmony is completed with such a sweet rapidity. They enter into a movement and conclude it in so delicate a manner, and tinkle the little strings so sportively under the deeper tones of the bass strings—they delight so delicately, and soothe with such gentleness, that the perfection of their art appears in the concealment of art".

John of Salisbury (XII century) is equally eulogistic; while Old Fuller (1608—1661) says:— "Yea, we might well think that all the Concert of Christendom in the War of the Crusade conducted by Godfrey of Boulogne would have made no music if the Irish Harp had been wanting."

There is indeed a continued record of praise, both British and Continental, of the Irish music and its professors, from the twelfth to the seventeenth centuries, which we may conclude by Drayton's stanza in his "Polyolbion":—The Irish I admire And still cleave to that lyre, As our Muse's mother; And think till I expire Apollo's such another.

No actual history of the musical connection of Ireland with Scotland, Wales, and Scandinavia has been written. Such an account would however be of great interest.

Not only are the Highland Scotch largely of North Irish descent, but the Scotch of the West Coast were for centuries closely connected with their kinsfolk across the North Channel, and a constant exchange of minstrelsy went on between them. From the earliest times, it was a common practice among the Irish harpists to travel to Scotland. How close was the musical connection between the two countries is hinted at in the Irish Annals of the Four Masters, when, in recording the death of Mulrony MacConnell, they call him the chief minstrel of Ireland and Scotland. And there is abundant evidence to show that this connection was kept up till towards the end of the eighteenth century. Ireland was long the school for Scottish harpists, as it was for those of Wales. In the twelfth century, Griffith Ap Conan, the son of an Irish princess, called the leading Irish minstrels into consultation with their Welsh confrères, with the object of remodelling the forms of Welsh music.

North Wales was at one time invaded and held by the Irish, who must have brought their minstrels with them, and some of the earliest Manx and Welsh music is undoubtedly akin to that of Ireland. What connection, it may be asked, has Ireland with Norse music? As a matter of fact, though it may seem strange, Dublin can be said to have been at one time the capital of the Norse empire. It was in the hands of Danish kings, and Irish and Norse minstrelsy were being constantly interchanged between the two peoples. In proof of this historical fact, it was pointed out to me by the Swedish harpist Sjöden, who visited Dublin on the occasion of the Moore centenary in 1879, that some of our oldest airs, for instance, the "Cruiskeen Lawn," were almost identical with early Norse airs. The question for

settlement is whether the Irish got them from the Danes, or the Danes from the Irish. The character of the airs adduced certainly point to an Irish source, but if so they have been modified by Norse feeling.

As to the beauty of early Irish music there is a general consensus of modern opinion. Handel praised it highly, Beethoven and Haydn showed their love for it by setting a number of Irish airs. Sir Alexander Mackenzie a Scot, and Brinley Richards a Welshman, are equally enthusiastic about it. The English Sir Hubert Parry calls Irish folk music "the most human, the most varied, and the most poetical in the world."

Most interesting is the question as to how far Shakespeare was indebted to Ireland for the tunes sung to some of his songs and played to some of the dances introduced into his plays. Till W. H. Grattan Flood took up the question, only "Callino Custurame" (Colleen oge astore—Young girl of my heart) and "Ducdame" (Diuca tu—Will you come?) had been identified as Irish airs. Grattan Flood however claims for Ireland nine more of Shakespeare's songs, his list being:— "Fortune my foe," "Peg a Ramsay," "Bonny sweet Robin," "Whoop! do me no harm, good man!" "Welladay, or Lord Essex's Last Good-night," "The Fading," "Light o' Love," "Yellow Stockings," and "Come o'er the bourn, Bessy to me." How did Shakespeare come by all these Irish airs? Well, Irish music was much in favour at Court in Elizabeth's reign, as this extract from the Talbot Papers of September 1602 clearly shows:— "We are frolic here in Court; much dancing in the Privy Chamber of country dances before the Queen's Majesty, who is exceedingly pleased therewith. Irish tunes are at this time most pleasing." Then, if Bacon *did* write Shakespeare, he can be quoted as saying:— "No harp has the sound so melting as the Irish harp." But if Shakespeare wrote the plays attributed to him, let it be noted that his "very intimate friend," the greatest lutenist in Europe, and an exquisite composer, was John Dowland (1563—1626), claimed as an Irishman, of whom Barnefield thus writes in a familiar sonnet:—Dowland to thee is dear, whose heavenly touch Upon the lute doth ravish human sense.

Queen Elizabeth, who had been at enmity with Hugh O'Neill, Prince of Tyrone, pardoned him when he appeared at her Court attended by a numerous retinue, including his chief bard and piper. But when the two great Earls O'Neill and O'Donnell joined forces against James I., numerous harpers and pipers from Munster and Connaught flocked to the standards of the northern chiefs. Lady Morgan writes in this connection: "Although Ulster was never deemed poetic ground, yet when destruction threatened the bardic order in the southern provinces, thither they fled for protection, and at different periods found it from the northern princes." Many fine old songs and ballads date from this epoch. The bards of County Wicklow sang the praises of the noble Feagh Mac Hugh O'Byrne, whilst those of Munster recorded the gallant deeds of the Earl of Desmond. The lovely tune known as "The Foggy Dew" is certainly as old as the year 1595. The beautiful "Roisin Dubh" was written and composed in praise of Hugh Roe O'Donnell; "Shaun Rua" was similarly composed in honour of John of Desmond.

But Irish music and song, which had flourished from remote antiquity, had now begun to fall upon evil days. The overthrow of the great Celtic families, and many of the great Anglo-Irish ones, who had espoused their quarrel with successive English Governments, forced the national bards, for

want of better support, to wander from castle to castle, instead of remaining as leading figures in a great Irish household. Turlough O'Carolan (1670—1738) was the most remarkable of these itinerant lyrists. He early lost his sight through smallpox, but solaced himself for the deprivation by the study of music, in which he made astonishing progress. His musical pieces show a considerable Italian influence, yet, as Edward Bunting (1773—1843) writes, he felt the full excellence of the ancient music of his country. O'Carolan was a most prolific composer. One harper alone at the beginning of last century was acquainted with about a hundred of his tunes, and many were at that time believed to have been lost. Moore has set the following lyrics to O'Carolan's tunes:— "The Young May Moon," "Fly not yet," "O Banquet not," "O blame not the bard," "O the sight entrancing," and "The Wandering Bard." The English have annexed his "Princess Royal" under the title of "The Arethusa," but it was composed by O'Carolan in honour of Mary MacDermot, daughter of the Prince of Coolavin.

An important epoch in Irish music was constituted by the Granard and Belfast meetings of harpers, promoted with the object of reviving the taste for Irish music, which had begun to decay. These meetings, which took place about the year 1792, were very successful, and awoke in the distinguished Belfast musician, Bunting, such an enthusiasm for Irish music that he henceforth devoted his main efforts to its collection and publication.

Of the Belfast meeting he writes thus vividly:— "All the best of the old class of harpers, a race of men then nearly extinct, and now gone for ever, were present—Hempson, O'Neill, Fanning, and seven others, the least able of whom has not left his equal behind. Hempson realised the antique pictures drawn by Cambrensis and Galilei, for he played with long crooked nails, and in his performance the tinkling of the small wires under the deep notes of the bass were particularly thrilling. He was the only one who played the very old music of the country, and this in a style of such finished excellence as persuaded me that the praises of the old Irish harp in Cambrensis, Fuller, and others, were no more than just to that admirable instrument and its then professors. But, more than anything else, the conversation of Arthur O'Neill, who, although not so absolute a harper as Hempson, was of gentle blood and a man of the world who had travelled over all parts of Ireland, won and delighted me. All that the genius of later poets and romance writers has feigned of the wandering minstrel was realised in this man. There was no house of any note in the north of Ireland as far as Meath on the one hand, and Sligo on the other, in which he was not well known and eagerly sought after."

Bunting informs us that "though coming from different parts of Ireland, and the pupils of different masters, the harpers played these ancient tunes in the same key, with the same kind of expression, and without a single variation in any essential passage, or even in any note."

It is said also that the performers all tuned their instruments upon the same principle, totally ignorant of the principle itself, and without being able to assign any reason either for their mode of tuning or of their playing the bass.

Bunting not only collected Irish airs from the harpers, but he made excursions into the remote parts of Tyrone and Derry, Sligo and Mayo, where he had the satisfaction of procuring old music and experiencing ancient

hospitality at the same time, among people of manners so primitive and sincere as to leave no doubt in his mind of the perfect genuineness of everything about them. And this acquaintance with the people enabled him, he conceived, to preserve with a fidelity unattainable by a stranger, the pure, racy, old style, and the sentiment of every bar and note in his collection. An enormous debt of gratitude is owing to Bunting for this collection, for it supplied Thomas Moore with the material of his Irish melodies, thereby popularising Irish music in England and abroad at the very period when it was beginning to fall into neglect. The largest and most varied body of Irish folk-music in existence, and recently published in its entirety through the instrumentality of the Irish Literary Society, was got together very gradually by George Petrie, with whom its collection had been a passion from his seventeenth till after his seventieth year. The following description is typical of the method in which the airs were obtained by him on the islands of Aran:—

"Inquiries having been made as to the names of persons 'who had music'—that is, who were known as possessing and singing some of the old airs—an appointment was made with one or two of them to meet the members of the party at some cottage near the little village of Kilronan, which was their headquarters. To this cottage, when evening fell, Petrie, with his manuscript music-book and violin, and always accompanied by his friend, Professor Eugene O'Curry, used to proceed. Nothing could exceed the strange picturesqueness of the scenes which by night were thus presented. On approaching the house, always lighted up by a blazing turf fire, it was seen to be surrounded with islanders, while its interior was crowded by figures, the rich colours of whose dresses, heightened by the firelight, showed with a strange vividness and variety, while their fine countenances were all animated with curiosity and pleasure.

"It would have required a Rembrandt to paint the scene. The minstrel—sometimes an old woman, sometimes a beautiful girl or a young man—was seated on a low stool in the chimney corner, while chairs for Petrie and O'Curry were placed opposite, the rest of the crowded audience remaining standing. The song having been given, O'Curry wrote the Irish words, when Petrie's work began. The singer recommenced, stopping at every two or three bars of the melody to permit the writing of the notes, and often repeating the passage until it was correctly taken down, and then going on with the melody, exactly from the point where the singing was interrupted. The entire air being at last obtained, the singer—a second time—was called to give the song continuously; and, when all corrections had been made, the violin—an instrument of great sweetness and power—was produced, and the air played as Petrie alone could play it, and often repeated.

"Never was the inherent love of music among the Irish people more shown than on this occasion; they listened with deep attention, while their heartfelt pleasure was expressed, less by acclamations than by gestures; and, when the music ceased, a general and murmured conversation in their own language took place, which would continue until the next song commenced."

Petrie's collection had lain practically undealt with by any great musician till Charles Villiers Stanford sought inspiration from its well-nigh inexhaustible sources, and unlocked them, in collaboration with myself, in "Songs of Old Ireland," fifty old Irish airs, untouched by Moore, exquisitely arranged and harmonised by his hand. This was an absolutely new departure, for the collection dealt with the lullabies, laments, rustic love-songs, and songs of sport and occupation, classes of folk-songs that Moore had either left alone, or diverted from their original intention. The reception that this volume met with led to the publication of another of the same character,

"Thirty Irish Songs and Ballads," and finally to "Songs of Erin." Sir Charles Stanford's masterly treatment of Irish music has incited fellow-countrymen and countrywomen to emulate his example. Indeed it would appear that a new school of Irish National Music is coming to birth at the very time when we seemed about to forfeit our national birthright of Song.

Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg.

(4.—8. Juni 1910.)

Bochum, Essen, Mülheim — Schlote, Rauch und Ruß; dann Duisburg etwas freundlicher: es wurde einem nicht leicht, in Bachfeststimmung zu kommen. Schließlich gings aber doch, sobald man den treuen, festen Willen und den künstlerischen Ernst des Programmentwurfs erkannte. Ein unter dem Vorsitz des Duisburger Oberbürgermeisters, Geh. Regierungsrats Lehr stehender Ehrenausschuß tat ebenfalls alles, das äußerlich wenig Reizvolle der Industriestadt vergessen zu machen, und wenn man über die nötige Aufnahmefähigkeit verfügte, blieb die Entschädigung nicht aus für alle, bei der Hitze wirklich nicht geringen Anstrengungen. Hier kurz der Plan. Sonnabend: Chor- und Orchesterkonzert; Begrüßung durch den Duisburger Gesangverein. Sonntag: Festgottesdienst, Empfang im Rathaus, Kammermusik, Kirchenkonzert; zwanglose Vereinigung in der »Sozietät«. Montag: Konzert auf alten Instrumenten, Waldfahrt, Chor- und Orchesterkonzert; Festmahl. Dienstag: Generalversammlung der Neuen Bachgesellschaft, danach Rheinfahrt. Mittwoch: Besichtigung des höchst bedeutenden Musikhistorischen Museums des Herrn Kommerzienrats Wilh. Heyer in Cöln. — Die Beteiligung am Feste erwies sich als außerordentlich stark; schon vor Beginn waren die Dauerkarten vergriffen.

Abweichend von der bisherigen Gepflogenheit gab es fast ausschließlich Werke Joh. Seb. Bach's; nur zwei Programmnummern gehörten einem andern, nämlich Wilhelm Friedemann Bach, dessen man durch Aufführung einer mit besonderer Sorgfalt studierten Osterkantate »Erzittert und fallet« und dreier Klavierstücke gedachte, weil sein Geburtstag am 22. November dieses Jahres zum 200. Male wiederkehrt. Im ganzen zeigte die Programmanlage ein kluges Crescendo. Ähnlich verhielt sichs mit den künstlerischen Leistungen; ähnlich!

Das Beste brachte die Sonntagskammermusik mit der dritten englischen Klaviersuite (Dohnanyi), der *C*dur-Suite für Violine allein (Marteau), der von Frau Cahnbley-Hinken sehr anmutig vorgetragenen Kantate »*Non sa che sia dolore*«, mit Klavierstücken (Allemande, Gigue, Capriccio) von Friedemann Bach, deren sich Dohnanyi mit Liebe annahm, und mit einer köstlichen Sonate für 2 Violinen und Kontinuo (von Joh. Seb. Bach), die Marteau, Bram Eldering und Buths ganz ausgezeichnet spielten. Nur noch ein einziges Mal wurde das künstlerische Niveau dieses abgeklärten Musizierens erreicht; nämlich am Montagabend mit dem *C*dur-Konzert für drei Klaviere (Buths, Dohnanyi, Georg Schumann) und Streichorchester und mit dem (gekürzten) »Streit zwischen Phöbus und Pan«. Die Wiedergabe dieses Dramma per musica stand unter einem glücklichen Stern: Chor und Solisten (Breitenfeld, van Eweyk, Heß, Schwengers; Cahnbley-Hinken, Philippi) waren sozusagen in Stimmung, ebenso das Orchester, in welchem ein schier unfehlbarer Meistertrompeter, der Cölner L. Werle angenehm auffiel. Da sich nun auch

das Publikum sehr enthusiasmiert zeigte, kam es zu einem (in dieser Art nicht in der Partitur stehenden) da capo der von Frau Cahnbley-Hinken und Prof. Buths bezwingend liebenswürdig vorgetragenen Arie »Patron, das macht der Wind«. Es muß überhaupt gesagt werden, daß vom Cembalo aus (in diesem Falle wirklich: Cembalo!) jenes Unbestimmbare kam, das die Mitwirkenden bei diesem Stück mit sich riß und zur Begeisterung anfeuerte. Prof. Buths ist zweifellos ein ganz hervorragender, fein empfindender »Accompagnist«. Was der Abend sonst noch brachte: Erstes Brandenburgisches Konzert, Kantate auf Frühlings Wiederkehr, »Schleicht spielende Wellen« (Umdichtung des »Drama auf das Geburtsfest August III.« von Woldemar Voigt und Wilhelm Rust), Konzert *a*moll für Klavier (Dohnanyi), Flöte (Manigold) und Violine (Marteau) mit Streichorchester, bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. Nur das Brandenburgische Konzert war leider eine Enttäuschung, nicht etwa wegen des mißglückten Hörnertrios, sondern wegen der schwerfälligen Tempi. Bei aller Anerkennung für die große und beifallswürdige Leistung des Festleiters, des Herrn Musikdirektors Walter Josephson, kommt man darüber nicht hinweg, daß die Wahl der Tempi sehr häufig, besonders in den Kantaten, nicht überzeugend, nicht zwingend erschien; die Neigung zum Schleppen, zum rhythmisch Unfreien, Schlaffen war unverkennbar trotz der Gewandheit und Umsicht des fleißigen Dirigenten. Wie viel stärker hätten z. B. die gewaltige Kantate »Wachet auf ruft uns die Stimme«, wie viel eindringlicher die Wundersätze »Schauet doch und sehet« und »O Jesu Christ mein's Lebens Licht« wirken müssen, wenn sie weniger unpersönlich angefaßt worden wären. Auch der Kantate »Gott fähret auf mit Jauchzen« würde ein frischer Zug, wie er in Wilh. Friedemanns Osterkantate »Erzittert und fallet« zu spüren war, sehr zu gute gekommen sein. Weit besser stand es mit der Riesenmotette »Jesu, meine Freude«, der allererfreulichsten Chorleistung des ganzen Festes. Leider ließen die sonst trefflichen Solisten (Frau Stronck-Kappel, Maria Philippi, Ludwig Heß, Arthur van Eweyk) hier viel, wenn nicht alles zu wünschen übrig. Besonders kritisch gestaltete sich die Situation einmal durch Ludwig Heß, der überhaupt nicht bedingungslos Bach singen kann, in diesem Werke aber direkt fehl am Ort war. Selbst Maria Philippi, diese hervorragende Bachsängerin, wurde unruhig. Konnte man wirklich kein stimmlich besser zusammenpassendes Ensemble finden? Die sympathische Sopranistin, Frau Stronck-Kappel hat Stilgefühl und zeigte sich ihren Aufgaben stets gewachsen. Van Eweyk ist bekannt; er war für den erkrankten Messchaert eingetreten. Des weiteren gab es im Kirchenkonzert die Solokantate »Mein Gott, wie lange« (mit einem Duett, das uns durch das konzertierende Fagott schon ziemlich fern liegt) und den bekannten *D*dur-Sinfoniesatz zu einer unbekannten Kirchenkantate.

Von den Orgelvorträgen am Sonnabend und Sonntag (Präludien und Fugen *h*moll und *c*moll, dorische Toccata, Choralphantasien »Komm heiliger Geist« und »Schmücke dich o liebe Seele«, *G*dur-Präludium) zeichneten sich die (vier erstgenannten) des Herrn Professors F. W. Franke-Cöln durch klare Durcharbeitung auch des Rhythmischen aus; schade, daß die Tonhallenorgel für die beiden Präludien und Fugen nicht recht ausreichen wollte.

Auf eine früher gegebene Anregung hin wurde das von Gustav Schreck nach dem *f*moll-Klavierkonzert wiederhergestellte Violinkonzert *g*moll aufgeführt, das Marteau mit gutem Gelingen spielte, obwohl manches dabei (das rhythmisch unmögliche Presto) diskutabel blieb.

Sehr instruktiv und anregend verlief das »Konzert auf alten Instrumenten«, jedoch war es nicht, wie vor zwei Jahren in Chemnitz beschlossen, ein Wettstreit auf alten und neuen Instrumenten. Das Cembalo der ausgezeichneten, virtuosen Kennerin alter Klaviermusik, Wanda Landowska beherrschte ein zeitlich weise beschränktes Programm, dessen Höhepunkt das mit überschäumendem Temperament und überlegener Technik gespielte Italienische Konzert bildete. Von zwei Sonaten interessierte am meisten die selten gehörte in *D*dur für Viola da gamba und Cembalo. Herr Christian Doebereiner (von der Münchener »Deutschen Vereinigung für alte Musik«) benutzte ein Instrument aus dem Heyer'schen Museum in Cöln und erwarb sich durch sein sicheres, geschmackvolles Spiel viel Anerkennung; schade, daß man ein wenig »eilte«. Nicht so günstig in der Klangwirkung fiel die bekannte *h*moll-Sonate für Flöte und Cembalo aus, trotzdem sie einer unserer Besten, der Meininger Kammervirtuos Manigold blies; Cembalo und Flöte mischen sich klanglich eben nicht so gut, wie etwa die Streichinstrumente und das Cembalo. Das hatte man deutlich wahrnehmen können bei dem einleitenden *g*moll-Cembalo-Konzert mit Streichorchester (für den kleinen Raum der Gymnasialaula unnötig stark besetzt).

Es herrschte überhaupt, was Besetzungs- und Einrichtungsfragen anbelangt, eine auffallende Inkonsequenz und Unklarheit während des ganzen Festes. Prinzipielles Ausschalten des Cembalos (Klaviers) bei der Begleitung der Kirchenkantaten hätte man schließlich verstehen können. Was soll man aber dazu sagen, wenn z. B. in der Kantate »Gott fähret auf mit Jauchzen« die Orgel fast fortwährend gehaltene Akkorde spielt; auch in den Arien? Die rhythmische und motivische Gliederung ist doch nicht derart Nebensache, daß sie durch frei hinzugefügte, alle zeichnerische Feinheit verwischende, durchweg ausgehaltene Akkordfolgen bedeckt werden darf! In der Kantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme« gab es gar Arienritornelle mit Begleitung von Orgel und Cembalo, ohne daß ein besonderer Grund vorhanden gewesen wäre. In dem lobenswerten Bestreben nach Vermeidung von Monotonie geriet man auf den falschen Weg. Man machte bewußte Opposition gegen die überlieferte, allerdings wenig »moderne« Aufführungspraxis, ohne daran zu denken, daß eben diese alte Praxis auch heute noch für die Kunstwerke, die in ihr entstanden, der beste Dolmetsch bleibt. Und wie diese alte Praxis im Ernstfalle niemals Schablone oder Fessel gewesen ist, braucht sie es auch heute nicht zu sein; gerade sie verträgt und erfordert die freieste Interpretation. Denn letzten Endes bleibt doch nur der Klang entscheidend und wenn man in Duisburg nicht hören wollte, daß so manches (vor allem Arien und dergleichen) nicht klang, so war dies in Verbindung mit der Unsicherheit der Wahl der Tempi immerhin eine Erscheinung, die zu denken gibt. Der gänzlich wirkungslos gebliebenen Kantate des Festgottesdienstes »Der Herr ist mein getreuer Hirt« schien der Dirigent (des offenbar guten Salvator-Kirchen-Chores), Herr Organist Fischer ziemlich hilflos gegenüberzustehen; statt die beiden wichtigen, mit »*Corno*« bezeichneten, aber für moderne Orchesterhörner zu hohen Stimmen durch Kornette oder Flügelhörner zu besetzen, ließ er sie ohne weiteres auf der Orgel spielen. Das mußte die Kantate klanglich stumpf machen.

Trotz alledem war das Duisburger Bachfest eine respektable Veranstaltung, der wir reiche und nützliche Anregung zu danken haben; jedenfalls konnte man sehr viel lernen — in jeder Beziehung: vor allem hinsichtlich des künst-

lerischen und geschäftlichen Programms. Hier die geschickte Wahl und Gruppierung der aufzuführenden Werke, die Heranziehung erlesener solistischer Kräfte, dort die glänzende Organisation des ganzen Festes; es wird nicht leicht sein, den gastlichen, opferfreudigen Duisburgern den Rang abzulaufen.

Die übliche Mitgliederversammlung zog sich infolge der interessanten Debatten ziemlich in die Länge. Dr. Rudolf Wustmann (Dresden-Bühlau) sprach über Bach's Kirchenkantatentexte und die Zweckmäßigkeit einer Ausgabe derselben in Buchform, die den Text im Original mit Abänderungsvorschlägen für heute nicht mehr mögliche Stellen bringen soll. Es wurde ein entsprechender Beschluß gefaßt. Gelegentlich des vom Unterzeichneten erstatteten Berichts über den Stand der Arbeiten für die Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft machte Prof. Franke (Cöln) in überaus heftiger, die Grenzen des Parlamentarischen streifender Weise die Arbeitskommission verantwortlich für die existierenden älteren schlechten Ausgaben und Klavierauszüge Bach'scher Werke, ohne eingesehen zu haben, daß eben dieselbe Kommission vor noch nicht zwei Jahren just zu dem Zwecke gebildet wurde, die alten, meist unbrauchbaren Ausgaben durch praktische, das Original nicht verwischende Herrichtung des Aufführungsmaterials zu ersetzen!! (Man vergleiche die Verhandlungen beim Chemnitzer Bachfeste 1908). Nachdem verschiedene Redner die Tätigkeit der Arbeitskommission als nützlich und notwendig anerkannt hatten mit der Aufforderung, die Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft weiterzuführen, sagt man Prof. Buths (Düsseldorf) die Schaffung der Möglichkeit zu, für Einzelfälle auch gänzlich unbezeichnetes Notenmaterial zur Verfügung zu stellen. Im übrigen wurde erfreulicherweise Verständigung erzielt. Nur gegen die Vereinsgaben erhoben sich noch Bedenken. Sehr lehrreich war Frau Wanda Landowska's Vorführung eines Klavichords neben Cembalo und modernem Flügel. Die geschätzte Künstlerin erläuterte, auch auf Grund der Autographe und Originaldrucke, welche Werke Bach fürs Cembalo bestimmt habe und welche nicht. Die Aussprache darüber und über das Cembalo selbst gestaltete sich ziemlich lebhaft, obwohl von den eigentlichen Spezialisten auf diesem Gebiete außer Frau Landowska leider niemand erschienen war. Mit dem Ausdruck des Dankes an die Stadt Duisburg schloß die sehr zweckdienlich verlaufene Versammlung, nachdem der Vorsitzende noch mit rühmenden Worten der idealen Stiftung Albert Odermann's gedacht hatte, eines begeisterten Bachverehrers, der unbemittelten Kirchenmusikern die Teilnahme an den Bachfesten auch fernerhin ermöglichen will und weiter bestimmte, daß die zur Verfügung gestellten Mittel in den Jahren ohne Bachfest für das Bachmuseum verwendet werden sollen.

Der nächste Festort wird Breslau sein.

Berlin. **Max Schneider.**

Spontini et Ch. Gounod.

Charles Gounod, après avoir remporté le grand prix de composition musicale, partit pour Rome le 5 décembre 1839. Il y retrouvait son camarade Bousquet, qui avait obtenu le prix l'année précédente. Le document suivant, qui est publié d'après l'original autographe, de Spontini[1]) concerne surtout

1) De la collection de M. Allard du Chollet, à Paris. L'orthographe à demi-italienne de Spontini a été reproduite exactement.

Gounod, et son «envoi de Rome» de l'année 1841, la seconde de son séjour en Italie. Cet envoi était un *Te Deum* à grands chœurs, sans accompagnement. Il n'a pas été publié par le compositeur.

Rapport a l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France.

J'ai déjà émis mon opinion, dans la séance de la section musicale d'avant hier, sur les deux compositions récommandables de Mr. Bousquet, ainsi que sur son talent trés distingué de compositeur, que j'ai eu l'occassion de connaître particulièrement et d'apprécier à Berlin, et sur les autres qualités et prérogatives de l'esprit qui y concourent; tout en désirant cependant, que ce jeune Lauréat soit à l'avenir plus circonspect et plus scrupuleux dans le choix de ses inspirations, et moins facile à se contenter de ses premières idées et des mélodies, autant que des moyens de les ajouter et de les développer, que son imagination, son savoir et son sentiment lui sugèrent (*sic*).

Quant à la composition importante par son genre, et d'un très lourd poid, du *Te Deum* sans accompagnement, à *huit* et *dix* voix, et à *deux* chœurs, de Mr. Gounod, il me semble extrêmement difficile et très scabreux pour moi, je le sens, je dirais presque impossible d'en prononcer un jugement, à moins que l'on ne veuille se constituer, ou excessivement indulgent et indifférent, ou extraordinairement sévère! ... Je veux pourtant m'efforcer et tacher au moins de me restraindre dans un juste milieu; et je commencerai par poser d'abord, que cette composition fort rémarquable par son genre le plus élevè, ainsi que je l'ai déjà qualifiée, et dans une tendance que je m'apprête à expliquer, doit être le résultat d'un travail très long et très laborieux, qui honore la constance d'un jeune Atlète, pourvu qu'il ne soit pas égaré dans un système fallacieux; car je crains de découvrir dans ce travail, une volonté plus marquée et un but arrêté; mais cette volonté me paraît erronée et téméraire, et le but entièrement manqué.

Ce Pensionnaire de Rome, d'un talent sans doute distingué, mais que je ne connais pas, a eu la noble et courageuse ambition d'aborder le genre de composition sans contredit le plus haut, le plus ancien, le plus sévère et le plus classique, celui de l'église, de la chapelle sixtine, celui de la prière sainte et du langage des hommes avec Dieu! genre avec lequel les Palestrina, les Allegri, les Scarlatti, les Gabrielli et leurs cent emules contemporains maintinrent et conserverent dans les eglises l'exercice de la musique, que les divers Anathèmes des Conciles en avaient trés sévérément proscrite, à cause de la prostitution *obscène* et lascive (*a*) à laquelle on l'avait réduite; genre enfin, que leurs successeurs, disciples et imitateurs nous ont transmis depuis quelques siecles, jusques avec Leo, Jommelli, Durante, Cafaro, Pergolese et tant d'autres de la même valeur! Mais, hélas! qu'a-t-il opéré en résulta (*sic*) dans sa vaste et louable entreprise notre courageux elève Laureat? ...

Je désire bien vivément que mes cinq illustres confrères de la section musicale, qui *tous* dans doute ont profondément examiné cette œuvre important, soumis à notre censure, puissent me prouver et me convaincre, que je sois tombé moi plutôt dans l'erreur au sujet de mon jugement, que l'éléve ne le mérite en effet, jugement que je vais exposer ici très succinctément, sauf à le développer, à l'entendre d'avantage, à le motiver et à le circonstancier, si l'Académie l'exigeait, attendu que le cas me semble des plus graves pour le salut de l'Ecole, et le decorum de l'Académie. Le premier conseil que j'adresse avec infiniment d'insistance à tous les eléves Pensionnaires de France à Rome, est celui de bien étudier à fond et d'apprendre le plus parfaitement possible la langue latine et l'italienne, avant de se livrer avec trop de sécurité et de confiance à les mettre en musique, attendu qu'ils sont jugés très rigoureusement sur cet article important à Rome et en Italie; et qu'il n'y a rien de plus funeste à leurs compositions qu'ils y font executer, rien de plus gauche et de plus ridicule pour les Nationaux et les Savans de ces deux langues, que de le sentendre prosodiées, accentuées et déclamées en musique aussi insciamment qu'on le pratique trop souvent, et surtout dans les répétitions des parolles, qui offrent

assez fréquemment des *nonsens*, ou des *contresens*, et quelques fois encor pire![1]) ... Ce réproche, je l'adresse avant tout autre (non à ce point mais assez souvent dans le cours de son ouvrage) au compositeur du *Te Deum* en question, et particuliérément pour les mots *Te Deum*, mal accentués à leur début, et pour tant d'autres dans le cours de cette longue composition.

Je lui ferai observer ensuite, que s'il n'eut employé dans ses doubles chœurs que *quatre* parties au lieu de *cinq*, c'est à dire «*soprano*, *contralto*, *tenor* et *basse-taille*, puis qu'ayant employé le contralto au lieu d'un *soprano secondo*, il n'aurait eu nul besoin *d'un second tenor* (ce qui augmente ses continuels embarras pour placer convénablément *quatre tenors*) le compositeur aurait pu et du éviter de multiplier presqu'à chaque page les *fautes trop choquantes d'octaves*, que des oreilles qui ne sont pas trés profondément musiciennes et éxercées, ne peuvent absolument *jamais* ni distinguer ni entendre! et il n'aurait pas obligé un *second* tenor à chanter aussi souvent *trop bas* dans la région de la *basse-taille*, où la voix *de tenor* n'a plus de force ni de timbre, surtout dans de continuels ensemble de *dix voix*.

Cette composition, dépourvue (hélas, il faut le lui dire à Mr. Gounod!) dépourvue, dis-je, de mélodies, de cantilènes variées, de motifs saillans, d'expression et de physionomie chantante, et assez souvent de sentiment religieux, n'offre, selon moi, que le caractère toujours uniforme et monotone de *la Psalmodie*, du *plein chant*, et *des Chorals*, qui s'y succèdent sans rélache et presque toujours les mêmes, sans aucune variété de style ni de rythme, suivant les sens différent et les sentimens divers des paroles, sans récherche de modulations, ni différence marquée des mouvemens ni des figures musicales! ... et si quelques endroits bien rares offrent parfois un symptôme, une etincelle de mélodie et de chant, c'est aux depens de la majesté et de la sainteté des paroles, et autant que de la gravité impassible de ce grand genre.

J'ai déclaré plus haut de vouloir être succinct, et je passerai en conséquence aux nombreuses contradictions aux regles du contrepoint et de la composition sevère dont cet ouvrage abonde.

Deux fugues se trouvent, j'ose dire *indiquées*, dans cette œuvre d'une très grande étendue dont la première est beaucoup travaillée en homme de mérite qui semble posseder son art; mais le motif principal, le sujet en est *sec*, et les trois autres sont rélatifs, et non exempts de réproches!

Quant à la seconde fugue, elle n'est que proposée ... *manquée* aussitôt à la prémière réponse ..... et puis *abandonnée* entierément à un vague confuse interminable de notes et d'harmonie, de pétits sujets et de pétites imitations, qui terminent enfin cette defectueuse composition, qui ne manque pas d'etre, malgré tout cela, intéressante sous plus d'un rapport, en laissant cependant le lecteur de cette partition dans un état de malaise, d'irritation et de mécontentément, confus et indécis de ce qu'il doit en penser, en juger et en rapporter! ... et apres tout, voilà encore deux autres terribles ecueils insurmontables qui se présentent, contre lesquels cette composition non ordinaire doit faire, selon moi, inévitablément naufrage! ..... Oui, je le repète de bonne foi, combien je désire, pour l'intérêt qu'un jeune compositeur doit inspirer, et pour son propre bonheur, que je me sois, moi plutôt, egaré dans mon jugement (car ce n'est qu'une opinion) mais que l'on me sorte pourtant de doute et de l'incertitude! ... Il est par trop evident malheureusément et incontestable, que cette partition est remplie d'un bout à l'autre de fautes graves, de fautes ordinaires d'écolier, et de contreventions sérieuses, inexcusables et intolérables, aux règles du contrepoint, autant qu'aux lois de la composition sevère et classique, en vigueur et en respect jusqu'à nos jours! ... Ou le compositeur les a commises par ignorance (car l'oubli est inadmissible) et sans les avoir apercues; et ce cas me paraît de toute impossibilité pour un elève du Conservatoire de Paris, pour un Laureat de l'Institut de France et pensionnaire de Rome! ... *ou il a voulu expres et à dessein* composer ainsi son *Te Deum à la*

1) c'est la propre et précise expression des Conciles! ... *(Note de Spontini).*

Palestrina! ... et il aurait dans ce funeste cas, justifié *cette coupable et impardonnable volonté erronée et trop téméraire*, que j'ai déjà signalée au commencément de ce rapport, celle de vouloir ériger, comme innovation et progrès, à la mode et en triomphe un système fautif, subversif, rétrograde et corrupteur, sur le bouleversément et les ruines du vrai et beau système, grandiose, pur, sevère et classique, de l'ancienne musique d'eglise, du genre abordé par Mr. Gounod, que des loix imprescriptibles éternelles ont conservé et conservé fort et immuable à travers des siecles jusques à notre tems! ... Mais, non! je me trompe peut-être, et j'aime à le croire! ... Ce n'est sans doute, que par un écart de sa jeune et libre imagination, envieux de chercher des effets, qu'il n'a nullement obtenus; ou d'innovations, qui n'ont produit que des fautes, que notre élève Laureat s'est égaré dans une fausse route trop perilleuse, d'où l'ecole assurément, et l'Académie qui lui decerna le prix, s'empresseront de le détourner à tems, et d'arrêter ainsi certaines soi disans progrés funestes qui, pour le plus grand malheur de l'art, des artistes et de leur gloire, ont déjà envahi beaucoup trop de terrein, de puissance et d'empire.

Paris, ce 17 septembre 1841. Spontini.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Über das 46. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich.

25.—31. Mai.

Der 1861 »unter Führung« von Franz Liszt zu Weimar gegründete Allgemeine Deutsche Musikverein blickt nächstes Jahr auf eine Tätigkeit von 50 Jahren zurück, hat also bereits ein ordentliches Alter hinter sich. Man wird auch erwarten dürfen, daß das nächste Jahr manche Jubiläumsartikel zeitigt und man sich genauer die Frage vorlegen wird, was der Verein geleistet hat und was er heute leistet. Ob der Verein selbst einen Rückblick auf seine Vergangenheit werfen wird, um sich darüber klar zu werden, welche Rolle er in der modernen Musikgeschichte spielte und wie weit es ihm geglückt ist, dem durch seine Statuten angezeigten Zwecke zu entsprechen? Wie mir scheinen will, darf hieran gezweifelt werden, denn in der diesjährigen Hauptversammlung war wohl davon die Rede, daß das nächste Tonkünstlerfest zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins in Weimar stattfinden und, da zugleich in diesem Jahre Liszt's Geburtstag zum 100. Male wiederkehrt, vor allem zu einer Lisztfeier gestaltet werde; aber daran, daß das Jubiläumsjahr die erwünschte Gelegenheit bietet, sich an Hand der Vergangenheit und der Entwicklung des Vereins über die Gegenwart klar zu werden — was durch eine auf gründlicher kritisch-historischer Basis ruhende Geschichte des Vereins zu geschehen hätte —, davon war mit keinem einzigen Wort die Rede. Schwerlich wird also vom Musikverein, so nützlich ihm eine »historische« Einkehr sein könnte, eine »Denkschrift« zu erwarten sein, und man könnte hieraus den Schluß ziehen, daß die Tonkünstler selbst der Vergangenheit ihres eigenen Vereins mit Gleichgültigkeit gegenüberstehen, sie auch hier lieber »geschichtslos« fühlen wollen. Wer sich deshalb von den 50 Jahren Musikvereinsgeschichte ein Bild machen will, wird es sich wohl selbst machen müssen, wozu sich eventuell einmal an dieser Stelle Gelegenheit bietet.

Gleich über den ersten Paragraphen der Satzungen des Musikvereins kann man sich heute seine Gedanken machen. Der Musikverein sieht seinen Zweck in »der Pflege und Förderung des Musiklebens im Sinne einer fortschreiten-

den Entwicklung«. Wie die Verhältnisse wenigstens heute liegen, bringt der Musikverein diesen seinen wichtigsten Zweck durch die Pflege moderner Kompositionen zur Geltung. (In welcher Weise die Statuten diesen Zweck auch sonst noch ausgeführt wissen möchten, davon nachher einige Worte.) Es ist nun eine eigene Sache damit, wie der Musikverein durch die Aufführung moderner Werke »im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung« wirkt. Man denkt unwillkürlich daran, daß den an den jährlich auf den Tonkünstlerfesten aufgeführten Werken etwas innewohnen müsse, was mit fortschreitender Entwicklung der Musik zu tun hat. Das war anfangs auch in gewissem Sinne der Fall, sofern der Musikverein sich eben als eine Tendenz-, eine Kampfpartei betrachtete und er das als »fortschrittlich« ansah, was zu seinem Programm gehörte. Wenn denn auch der erste Paragraph lediglich auf die musikalische Produktion bezogen wird, zeigt der Musikverein noch deutlich an, daß er einst ein Kampfverein mit der Tendenz war, die Musik in Bahnen zu leiten, die er als die richtigen ansah. Zum Glück hat der Musikverein die musikalische Tendenz schon lange — noch zu Liszt's Zeiten — aufgegeben: er führt Werke der verschiedensten Richtungen auf. Streng genommen kann, wenigstens heute, der Verein auch gar nichts andres wollen. Denn wer unterscheidet heute noch im Ernste zwischen »fortschrittlichen« und, als Gegensatz hiezu, »rückschrittlichen« Komponisten? Wer weiß, auf die jetzige Musik angewendet, überhaupt genau, was »fortschrittlich« ist? Kann man sich nicht des gründlichsten blamieren, wenn man etwa heute mit diesem Begriff in der Praxis operieren wollte? Denn wie oft vollzieht sich die »fortschreitende Entwicklung« gerade dort, wo man das Gegenteil vermutet, oder sie geht derart in der Stille vor sich, daß niemand, selbst der strammste »Fortschrittler« nicht, etwas davon bemerkt, d. h. eben erst dann, wenn sich irgend eine Entwicklung wieder einmal vollzogen hat. Es hieße eben ein geschichtliches Urteil über die Gegenwart fällen wollen, wenn man bei neuen Werken und eventuellen Strömungen angeben wollte, ob ihnen Momente im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung der Tonkunst innewohnen. Wie man sieht, hat der erste Paragraph, sofern man ihn einzig auf die Pflege zeitgenössischer Musik bezieht, eigentlich keinen Sinn mehr; er wäre als ein Überbleibsel aus der Jugendzeit des Musikvereins zu diagnostizieren, und dieser verführe eigentlich nur richtig, wenn er dieses Jugendschwänzchen kurzer Hand amputieren würde. Theoretisch hat es der Ehrenvorsitzende des Vereins, Richard Strauß, in seinem Aufsatz »Gibt es eine Fortschrittspartei in der Musik?« auch getan, aber Theorie und Praxis sind eben auch hier zweierlei Dinge.

Der erste und wichtigste Paragraph erhält aber sofort einen anderen Untergrund und seine wahre Erklärung, wenn man sich vor Augen hält, auf welche Weise der angegebene Zweck außerdem erreicht werden soll. Die weitsichtig angelegten Statuten reden eigentlich von der gesamten Musikpflege, sie wollen u. a. auch durch

Vorträge und Verhandlungen über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens; durch Einflußnahme auf alle Angelegenheiten, welche die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Tonkünstler betreffen, durch Wahrnehmung der Interessen in der Gesetzgebung, . . . ; durch Einflußnahme auf Vervollkommnung im musikalischen Unterrichtswesen

fördernd für die deutsche Musikpflege wirken. Einem Verein mit solchen Zielen hätte man das stärkste Interesse zu schenken, wenn er in diesem

Sinne auch tatkräftig und zielbewußt arbeiten würde. Leider kümmert sich aber der Musikverein um die Fragen der praktischen Musikpflege sehr wenig, das Interesse der Tonkünstler wurde hiefür wohl auch nie so recht geweckt und erzogen, und heute stehen die Sachen so, daß man in den schlecht besuchten Hauptversammlungen so rasch als möglich den geschäftlichen Teil und damit das Ganze erledigt, so daß man, wie dieses Jahr in Zürich, eher den Eindruck erhält, irgend einer Versammlung von Aktionären als einer solchen von Tonkünstlern mit sogenannten ideellen Zielen beizuwohnen. Im vorigen Jahre ließ sich der Verein von einem Mitgliede, das sich über einen Aprilscherz beklagte, man kann kaum anders sagen, mißbrauchen, und ein ander Mal beschäftigte man sich mit Fragen über Verdunklung des Konzertraumes — auch dieses Mal fand ein ähnlicher Vortrag im Anschluß an das Tonkünstlerfest statt —, als hinge davon das Heil der deutschen Musik ab. Und wie viele wichtige Fragen der praktischen Musikpflege — erinnert sei einzig an die des Unterrichtswesens in verschiedenster Beziehung — sind heute im besten Sinne aktuell, und man wüßte kaum eine, die der Musikverein in Fluß gebracht oder deren er sich mit Entschiedenheit angenommen hätte [1]). Er ist eben ein einseitiger Komponistenverein und vertritt noch die ganz veraltete Ansicht, daß die Zukunft, die fortschreitende Entwicklung des Musiklebens einzig vom Stand der Komposition abhänge. Und selbst auf diesem Gebiete gelingt es dem Musikverein nicht mehr, gewissermaßen der Zentralpunkt zu sein. Denn man darf es kaum als Geheimnis ansehen, daß mit wenigen Ausnahmen die bedeutenden Komponisten dem Verein den Rücken kehren, sobald sie einmal so weit sind, daß sie ihn nicht mehr brauchen. Es ist heute schon fast eine Seltenheit, wenn ein allgemeiner interessierender Komponist die Uraufführung eines größeren Werkes dem Musikverein als besondere Anziehung überläßt.

Wie die Verhältnisse heute liegen, kann man es einem bedeutenden Komponisten, der bereits sein Publikum hat, nicht eigentlich übel nehmen, wenn er seine neuen Werke dem Musikverein vorenthält. Denn an den Tonkünstlerfesten wird so viel Unreifes und Unbedeutendes geboten, daß es sich ein bedeutender Komponist kaum zur Ehre rechnen kann, mitten zwischen diesen fragwürdigen Erzeugnissen mit eigenen Werken vertreten zu sein. Es ist sicherlich ein schönes Prinzip, wenn der Musikverein auch jungen und jüngsten Komponisten zum Worte verhilft, aber wenn einen das Gefühl überkommt, in der Kompositionsprüfung eines größeren Konservatoriums zu sitzen, so ist damit der Sache auf keinen Fall gedient. Das Niveau der Konzerte wird dadurch hinuntergedrückt, und keineswegs erhält man durch derartige Produktionen ein annähernd richtiges Bild von dem Stande der zeitgenössischen Komposition, der man direkt Unrecht täte, entnähme man den Maßstab etwa dem Züricher Fest. Und dabei gehöre dieses noch zu den ergiebigsten Festen der letzten Jahre. Der Himmel mag oft wissen, wie dies und jenes Stück auf das Programm der Tonkünstlerfeste kommt. Es dürfte eben nicht so weit kommen, daß die ersten Komponisten nur selten oder gar nicht »ausstellen«, und daß sie, wenn nichts von ihnen aufgeführt wird, das Fest überhaupt nicht besuchen. Weder ein Strauß, noch ein Pfitzner, Mahler, d'Albert war in Zürich zu sehen, auch Dirigenten großer

1) Wenn letztes Jahr Jacques-Dalcroze seine Methode in Stuttgart anläßlich des Tonkünstlerfestes demonstrierte, so ging diese Veranstaltung weniger von dem Verein, als von Jacques-Dalcroze selbst aus.

Orchester, denen es doch daran gelegen sein sollte, eine Reihe moderner Kompositionen kennen zu lernen, machen sich ziemlich rar, vermutlich deshalb, weil sie nicht auf ihre Kosten kommen. In fast allen Punkten möchte man dem Musikverein ein höheres Niveau wünschen; ein regeres Leben im Innern des Vereins, das auf ein Interesse an all' den vielen und wichtigen musikalischen Fragen schließen ließe, und bei der Tätigkeit nach außen, den musikalischen Veranstaltungen, eine schärfere Auswahl der aufzuführenden Werke.

Dem Züricher Fest gab die künstlerische Signatur Max Reger, der zum ersten Male an einem Tonkünstlerfeste die unbestritten erste Rolle spielte. Wie lange wird es aber noch dauern, daß Reger den Tonkünstlerfesten »treu« bleibt und ihnen eine besondere künstlerische Anziehung gibt? Zur Aufführung gelangten von ihm der 100. Psalm für Chor und Orchester und das Klavierquartett op. 113 (Uraufführung). In dem Psalm liegt auch tatsächlich etwas vor, das Anspruch auf allgemeine Beachtung hat, wobei ich allerdings vorausschicken muß, daß die Züricher Aufführung unter der allzu temperamentvollen und wenig innerlichen Leitung des Festdirigenten V. Andreae direkt mißverständlich wirkte und einen ganz äußerlich intensiven und dabei sehr verschwommenen Eindruck machte. Glücklicherweise ließ sich für mich dieser durch die einige Wochen später erfolgte Aufführung des Werkes durch den Leipziger Bachverein unter Karl Straube korrigieren und in einen ähnlichen, nur bedeutend stärkeren verwandeln, den die Durchsicht des Klavierauszuges gewährt hatte. Der 100. Psalm erscheint mir vor allem aus einem Grunde verheißungsvoll, der mir auch ganz besonders die Bedeutung des Werkes erklärt: Inspiration auf Grund mächtiger Phantasieeingebungen. Man fühlt hier, daß die musikalische Gestaltung auf innerlich geschauten, klaren Vorstellungen beruht, und dies vor allem führt dieses Werk Reger's plötzlich in das weite Feld freier Kunst, dorthin, wo eine Kunst nicht mehr ein Spezialeigentum weniger Interessenten ist, sondern ein Stück Menschentum überhaupt. Es scheint, der Psalmentext habe geradezu Fesseln in Reger's Innern gesprengt, denn wie engbrüstig und kleinlich ist vieles auch von Reger's größeren Werken, die dem Psalm vorausgehen. Man vergleiche einmal diesen mit dem unglücklichen »Gesang der Verklärten«, um zu sehen, wie Reger in dem neuen Werke als ein ganz anderer Künstler auftritt, selbst in Beziehung auf seine Tonsprache. Von chromatischer Manier ist wenig mehr zu finden, wo die Chromatik verwendet wird, vermag sie auch zu wirken, weil sie in Diensten künstlerischer Absichten steht. Am wichtigsten erscheint mir aber, wie gesagt, die Phantasiekraft, von der Reger inspiriert wurde und die weit stärker Händel'sches als Bach'sches Gepräge aufweist. Es sind »Effekte« und Stellen in diesem größerenteils echt innerlichen Werk, die man zu den großen Eingebungen in der Musikliteratur zählen darf. Das Werk lockt auch geradezu zu einer eingehenden Analyse, und man darf sicher sein, daß es Reger Freunde und Bewunderer auch dort erwerben wird, wo bisher Gleichmut oder Abneigung herrschte. Den schärfsten Angriffspunkt bietet der Kritik die Einführung des Chorals: Ein' feste Burg am Schlusse des Werkes, der gedanklich einfach nicht in diesen Preispsalm hineinpaßt. Es ist charakteristisch, daß zur Motivierung schon verschiedene Interpretationen von Regerianern existieren, von denen die ehrlichste von Karl Hasse (Tonkünstlernummer der Allg. Musikztg.) herrührt, an der sich aber auch sehr gut zeigen läßt, wie wenig die Sache stimmen

will. Dabei hat Reger den Choral zur höchsten Steigerung nicht einmal nötig; man gäbe etwas, würde er fehlen. Ein Werk wie dieser Psalm verpflichtet denn auch. Man weiß nun, was Reger zu leisten imstande ist, wenn er zu einem bedeutenden Vorwurf greift und dessen musikalische Gestaltung langsam ausreifen läßt. Denn an diesem Werk, das schon für die Universitätsfeier in Jena vor drei Jahren (fertig war damals nur der erste Teil) bestimmt war, hat Reger bedeutend länger gearbeitet als an anderen, der Ausdehnung nach eben so großen Werken. Möge auch der Komponist seine etwa ziemlich bequeme Produktion kleinerer Werke eindämmen und um so mehr sich Aufgaben zuwenden, die auch von ihm das Höchste verlangen, gerade auch nach Seite der Phantasietätigkeit. Nach diesem Werke darf man an Reger Ansprüche stellen, an die man früher nicht einmal zu denken wagte.

Erfreulich darf es erscheinen, daß von den übrigen zur Aufführung gelangten Werken ein weiteres Chorwerk: »Offenbarung Johannis, Kapitel VI« für Tenorsolo, Doppelchor und Orchester von Walter Braunfels an erster Stelle zu nennen ist. Mit welcher Sicherheit hat dieser junge Münchener Komponist seinen eingenartigen Stoff — es handelt sich um die apokalyptischen Reiter —, den meines Wissens noch kein Komponist aufgegriffen hat, angefaßt! Dabei steckt eine geistige Disziplin bei ganz hervorragender Schöpferkraft im Entwurf und der Ausführung, daß man auf diesen Komponisten acht geben darf.

Was sonst noch in den drei Orchester- und zwei Kammermusikkonzerten geboten wurde, erfordert mit einigen Ausnahmen kein näheres Eingehen an dieser Stelle. In der Instrumentalmusik darf man den Umschwung zugunsten der geschlossenen Formen heute wohl als vollzogen ansehen, wofür gerade auch dieses Fest den Beleg gab. Denn sowohl qualitativ wie quantitativ präsentierten sich Werke, die etwa als sinfonische Dichtungen ausgegeben werden können, sehr wenig vorteilhaft. Eine Ausnahme machte einzig das Orchesterstück: »*Brigg Fair*« von Fr. Delius (Paris), dessen vornehme, etwas zu langatmige Tonsprache mit einer ausgesucht feinen, spezifisch neufranzösischen Instrumentation ausgedrückt wird. Was sonst auf diesem Gebiete geboten wurde, hatte eine fast verzweifelte Ähnlichkeit mit Nieten. Das Violinkonzert von Schillings gehört bereits mehr der »absoluten« — was auch die sehr gewundene Programmerläuterung des Komponisten dartut — als wirklicher Programmusik an; es erwirbt sich Freunde durch seinen stimmungsvollen, mit seinen fortwährenden Sequenzen recht manieriert wirkenden zweiten Satz, der fast bombastisch überladene erste Satz wirkt zu schwer, besonders im Verhältnis zu dem fast rein virtuosen letzten Satz. Immerhin: eines der wertvolleren Werke des Festes. Einen der reinsten Eindrücke löste das liebenswürdige, vollendet abgerundete Klavierkonzert Nr. 3 von Hans Huber (Basel) aus, und Karl Weigl's (Wien) *E*dur Sinfonie offenbarte ein echtes, vollblütiges und gutartiges, wenn auch nicht gerade hochbedeutendes Musikertalent. Über A. Mendelssohn's Ouvertüre zu »Pandora« darf eigentlich nur urteilen, wer das ganz famose, vollständige Werk kennt, die Ouvertüre wirkt zu harmlos. Unter den bedeutenderen Kammermusikwerken — verschiedenes atmete noch Konservatoriumsluft — gab es mehr Interessantes als durchaus Befriedigendes zu hören. Am tiefsten wog außer Reger's Quartett H. Suter's (Basel) *cis*moll-Quartett, das wie kaum ein Werk an dem Feste von innern Erlebnissen zu erzählen wußte, hierzu aber oft keinen gerade glücklichen Ausdruck findet. Auch über das

*c*moll-Quartett des jungen Ungarn Z. Kodály kommt man nicht so leicht hinweg. An Liedern hörte man wenig Gutes, dafür reichlich viel Minderwertiges. Einzig zwei Klavierliedern, »Im Volkston« von R. Trunk (München) und dem ersten Lied des »Böcklein«-Zyklus: »In Meeres Mitten« von B. Sekles (Frankfurt) möchte ich gern wieder begegnen; beides sind vollendete Stücke. Einige echte, fein ziselierte Charakterstücke für Klavier von W. Lampe (Weimar) bringen ihre Empfehlung ebenfalls selbst mit. Über F. Klose's (München) in den Mitteln anspruchsvolles Chorwerk: »Die Wallfahrt nach Kevlaar« darf man als über eine Naivität schnellfüßig hinwegschreiten, über sehr viel anderes ebenfalls. Das Orchesterlied befand sich an diesem Fest in starker Bankrottstimmung.

Diese paar Andeutungen mögen genügen, da es sich hier um keinen Bericht über sämtliche Geschehnisse des Tonkünstlerfestes handeln kann. Indessen sei noch einiges über die Art, wie die Darbietungen aufgenommen wurden, bemerkt. An Tonkünstlerfesten wird im allgemeinen mit Beifall nicht gekargt, auch die Musiker kritisieren lieber unter vier Augen als öffentlich; der in Zürich gespendete Beifall ging aber über das gewohnte Maß bedeutend hinaus. »Erfolg« hatte in Zürich eigentlich alles, großen, größeren und allergrößten. Ein einigermaßen kritisches Gegenüberstehen vermißte man aber fast durchweg, und auch der mit den Verhältnissen nicht Vertraute mußte auf den Gedanken kommen, daß das jetzige Zürich eine für moderne Musik geradezu enragierte Stadt sei. Tatsächlich ist dies auch der Fall, wenn es auch noch nicht gar so lange her ist. Denn in sehr kurzer Zeit hat der jetzige erste Musiker Zürichs, der energische, für moderne Musik schärfstens eintretende V. Andreae das Musikfühlen Zürichs in extrem moderne Bahnen gelenkt, was wohl nur deshalb möglich sein konnte, weil das gewisse musikalische Fluidum, wie man es in manchen deutschen Städten, in der Schweiz am stärksten in Basel, antrifft, in Zürich doch ein wenig fehlt. Das schöne Gleichgewicht in der Schätzung älterer und moderner Musik, das unter Fr. Hegar's Ägide in Zürich vorhanden war, scheint unter der neuen Herrschaft ziemlich verloren gegangen. Der Schweizer ist im allgemeinen für künstlerische Exaltationen nicht so leicht zu haben, wenn aber z. B. Aussprüche fallen, daß es für den Referenten der »Schweizerischen Musikzeitung« (49, 29) außer Beethoven's *Gloria* in der »Missa solemnis« und Bach's *Sanctus* in der *h*moll-Messe kein gewaltigeres Chorstück wie Reger's 100. Psalm gebe, und sie ihr Publikum finden, so ist der Siedegrad moderner Erhitzung wohl erreicht. Man begreift, daß ein Publikum, wenn es mit derartigen Mitteln systematisch bearbeitet wird, eine gesunde Unbefangenheit der modernen Musik gegenüber etwas einbüßen kann. Auf eine derartige »Bearbeitung« des Publikums ist auch zu einem guten Teil der glänzende äußere Erfolg dieses Tonkünstlerfestes zurückzuführen.

Zürich verfügt über ganz vortreffliche musikalische Mittel, und die Aufführungen als solche standen größtenteils auf einer Höhe, die wärmste Anerkennung verdient. In V. Andreae besitzt Zürich einen Musiker, der glänzend über das Rüstzeug eines modernen Dirigenten verfügt.

Wie Schweizer Feste zu feiern und Gastfreundschaft zu üben wissen, das haben die deutschen Musiker mit Bewunderung und dankbarsten Gefühlen anerkannt. In Deutschland kommt es etwa vor, daß man die Tonkünstler, wie vor einigen Jahren in Dresden, alles, nur nicht mit offenen Armen empfängt. Den Höhepunkt der Festlichkeiten bildete die Seefahrt nach

Rapperswyl und das sich ihr in der Tonhalle anschließende große Trachtenfest, das offenkundig zeigte, wie stark in der Schweiz das Volksbewußtsein lebt. Etwas derartiges trifft man wohl in ganz Europa nicht. Auf dem Schiff fiel auch das lustige Wort eines Schiffsmannes, der sich vergeblich nach einer Musikkapelle, auf die er sich offenbar gefreut hatte, umsah: »Blödere Musikanten« habe er seiner Lebtag noch nie gefahren.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909|10.

In der Pflege älterer Musik sind wir um einen großen Schritt weitergekommen, seitdem Hermann Kretzschmar die Leitung der Königlichen Hochschule für Musik übernommen hat. Die reichen Hilfsmittel dieser Anstalt, ein großer Chor, ein gutes Orchester, eine Bühne, ein a cappella-Chor, Solisten der verschiedensten Gattungen, eine reiche Bibliothek, gestatten eine ganz andere, zielbewußtere Tätigkeit, als die Anstrengungen irgend eines einzelnen Konzertgebers. So hörten wir denn in den Konzerten der Hochschule neben neueren Werken eine lange Reihe auch größerer Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts in guten, stilvollen Aufführungen. Den größten Erfolg vielleicht hatte im Weihnachtskonzert das 8. *concerto grosso* von Corelli. Außerordentlich anregend war auch ein Kantatenabend, dessen Programm die Denkmälerbände praktisch nutzbar machte. Es wurden aufgeführt von Tunder die Solokantate »Wachet auf«, von Buxtehude »Wo soll ich fliehen hin?«, von Ph. Krieger »Die Gerechten werden weggerafft«, von Zachow: »Herr, wenn ich dich nur habe«, von Seb. Bach: »Ich habe genug«. Ein ganzer Abend war dem Händel'schen »Alexanderfest« in Chrysander's Einrichtung eingeräumt. Eine nachträgliche Haydn-Feier brachte von weniger bekannten Werken des Meisters die *D*dur-Sinfonie »Mit dem Hornsignal« — »auf dem Anstand« (Nr. 31 der Gesamtausgabe), die Kantate »Ariadne auf Naxos«, das *B*dur-Divertimento für Blasinstrumente mit dem durch Brahms bekannten Chorale St. Antoni. Auch der Händel'sche »Samson« wurde in der Chrysander'schen Bearbeitung durch den Bach-Verein (Dirigent Walter Fischer) aufgeführt. In der Pflege Bach'scher Werke stand wie gewöhnlich Siegfried Ochs mit dem Philharmonischen Chor obenan. Die jährlich wiederkehrende Aufführung der *H*moll-Messe ist ein hohes Fest im Berliner Musikleben. Auch ein Kantatenabend kehrt regelmäßig wieder. Diesmal wurden aufgeführt die Kantaten: »Es erhub sich ein Streit«, »Herr gehe nicht ins Gericht«, »Sie werden aus Saba alle kommen«, »Jesu, der du meine Seele«. Als einen Fortschritt erachte ich es auch, daß zu diesen Bachaufführungen jetzt fast immer ein Cembalo hinzugezogen wird; den Händen eines Kenners wie Max Seiffert war die Sorge um den Generalbaß anvertraut. Zu sehr in den Banden ihrer Tradition bleibt dagegen die Singakademie mit ihren regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen der Bach'schen Johannes- und Matthäus-Passionen, des Weihnachtsoratoriums. Dabei wird jetzt mehr als früher in der Presse ein ablehnender Standpunkt gegen diese veraltete Bachauffassung eingenommen. Symptomatisch ist die Tatsache, daß es in diesem Winter in Verbindung mit den Singakademieaufführungen zu einem regelrechten kleinen Federkrieg kam, in dem auch der Singakademiedirektor Georg Schumann seine Waffe schwang.

Die Pflege älterer Musik läßt sich auch der Orchester-Verein Charlottenburger Musikfreunde (Dirigent Gustav Lenzewski) besonders angelegen sein. Seine Programme bestehen meistens aus älteren Werken. Die Wahl von Orchesterstücken des 17. und 18. Jahrhunderts finde ich sehr vernünftig für ein *collegium musicum*, das zum größten Teil aus Dilettanten besteht. Der verhältnismäßig einfache Orchestersatz dieser Werke ist für Dilettanten leichter zu bewältigen, als

die schwierige Orchestermusik der neueren Zeiten, zudem wird so eine Menge wertvoller, unbekannter Kunstwerke wieder zugänglich gemacht. Das Beispiel verdiente wohl auch anderer Orten Nachahmung. Von 1908—1910 fanden acht historische Musikabende statt, in denen von größeren Werken aufgeführt wurden: Suite Nr. X aus dem »*Banchetto musicale*« von Schein, Fantasie Nr. 6 für 2 Violinen und Baß von Orlando Gibbons, Weihnachtssinfonie von Manfredini, Suite für Streichorchester von Christ. Förster (1693—1745), Konzert für Streichinstrumente (*a*moll) von Vivaldi, Präludium und Fuge für 2 Violinen und Baß von Zachow, Sonate *c*moll op. 1, Nr. 8 von Händel, Orchestertrio *B*dur von Joh. Stamitz, Trio *G*dur von Pergolese, Trio *B*dur von Mysliweček (1737—1781), Sonata *d*moll für Streichorchester von J. F. Fasch, Trio *C*dur von Gluck, Quartett für viola d'amour, Flöte, Violine, Violoncell von G. B. Toëschi, Ouvertüre *D*dur, op. 42 von Boccherini, eine Menge wenig bekannter Mozart'scher Werke: das Konzert für drei Klaviere, Sonate *B*dur für Fagott und Cello, 6 ländleische Tänze, 5 Kontretänze (Köchel, Nr. 606, 609). Unter den aufgeführten Gesangswerken fällt besonders auf ein seltsames Stück von Uccellini, das wohl in die Gattung der grotesken Fastnachtsstücke fällt, die von Croce, Banchieri an eine eigene kleine Literatur bilden. Es ist eine »*aria*«: *l'emanfrodito* für Oboe, Violine und Generalbaß, mit dem Vermerk: marietati insieme la gallina e'l cucco fanno un bel concerto. Unter den Solovorträgen seien erwähnt Klavierstücke von Kuhnau, Cello-Sonate *A*dur von Boccherini, Ciacconna für Violine von Vitali, Toccata *c*moll für Orgel von G. Muffat, Klavierstück von Rameau. Ein ganzes Konzert war Kompositionen von Mitgliedern des preußischen Königshauses gewidmet: Kavatinen für Sopran mit Instrumenten von Markgräfin Wilhelmine v. Bayreuth, Stücken aus dem 3. Flötenkonzert und dem Schäferspiel: *Il re pastore* von Friedrich d. Großen, zwei Chorälen für Chor und einem Lied »Mein Saitenspiel« von Prinzessin Amalie, einem Rondo für Cello von Friedrich Wilhelm II., dem Oktett von Prinz Louis Ferdinand.

Im übrigen wurden in Berliner Orchesterkonzerten sehr wenige ältere Werke gehört. Zu erwähnen sind das Händel'sche Orgelkonzert *d*moll (Walter Fischer) und Bach's drittes Brandenburgisches Konzert, beide von Oskar Fried in der Seiffert'schen Bearbeitung aufgeführt. Georg Göhler machte bekannt mit seiner Einrichtung der reizenden Mozart'schen Ballettmusik aus der Pantomime »*Les petits riens*«. Auch ältere Kammermusik wurde nur spärlich gehört. Das Flonzaley-Quartett spielte eine *Sonata a tre* von Gius. Sanmartini, eine *Sonata a tre* von William Boyce, ein Adagio aus dem Quartett op. 6 von Boccherini. In den Vortragsabenden der Ortsgruppe der IMG. hörte man Kammermusik von Dall Abaco (op. 3, Nr. 4), Ch. Förster (Suite *G*dur), Joh. Stamitz (Orchestertrio), Asplmayer (Streichquartett op. 2 *D*dur), Phil. Em. Bach (Trio *G*dur). Hier wie auch in den erwähnten Konzerten des Charlottenburger Vereins kamen die Riemann'schen Bearbeitungen (*Collegium musicum*) sehr zustatten. Mit einigen seiner sehr wertvollen und bisher kaum bekannten Funde machte in der Ortsgruppe der Violinist Rudolf Melzer bekannt: Violinsonaten und Suitenstücken von Joh. Stamitz, Telemann, Bodinus, Hüllmandel, Klavierstücken von Antoine Dornel, Ph. E. Bach, A. Fischer. Auch die interessante Biber'sche *B*dur Sonate (mit scordatura) trug er vor. Sonst war ältere Geigenliteratur nicht gar sehr reich vertreten. Es sind zu nennen wiederum Rudolf Melzer und Lotte Kaufmann (Klavier), die in einem eigenen Konzert u. a. vortrugen: Sonate *g*moll von Dall' Abaco, Adagio aus einer Sonate von Graun, Sonate *D*dur von Lolli, Menuett aus einem Duo von E. Celestino, alle in sehr gewandten Bearbeitungen von Melzer. Allessandro Certani, der schon in früheren Jahren mit ausgesucht wertvollen, oft unbekannten älteren Geigenstücken aufgetreten war, bot diesmal ein ungedrucktes Adagio aus einem *d*moll-Konzert von Vivaldi dar. Adrian Rappoldi spielte Vitali's Ciacconna, eine *aria* von Joh. Mich. Haydn, ein adagio von Fiorillo, Erna Schulz trug vor: Corelli's Folia-Variationen, Nardini's (auch von Nicolas Lambinon gespielte) *D*dur-Sonate, Rudolf Weinmann brachte Mattheson's Air für

die *G*-Saite, Francesco Chiaffitelli Veracini's *d*moll-Sonate op. 1, Nr. 5; Veracini war mit seiner *e*moll-Sonate auch vertreten im Programm von Armida Senatra; Corelli's *e*moll-Sonate hörte man von Ida Ricci, Tartini's Variationen über eine Corelli'sche Gavotte spielte Albert Spalding; Tartini's Teufelstrillersonate brachte Kurt Vogel. Einen Bach-Abend gab Arrigo Serato. Angereiht sei hier Emil Prill, der die selten gehörte Flötensonate (*C*dur) von Bach vortrug. Von Cellokompositionen hörte man: eine Sonate von Corelli (M. B. Niederberger), Suite von Chambonnières (neu bearbeitet von Jaques van Lier), Sonate von Porpora (C. van Vliet), Sonate von Boccherini (Eugen Sandow), Adagio und Allegro von Boccherini (van Vliet und E. v. Kerpely), Bach, Suite *C*dur (Adèle Clément).

Unter den Klavierkonzerten kommen in erster Linie in Betracht die Abende von Wanda Landowska und Marie Dubois. Frau Landowska zeigte ihre große Kunstfertigkeit auf Cembalo und Flügel diesmal an Werken von John Bull (*The King's Hunt*), Purcell (*ground*), Chambonnières (*Volte et ronde*), Couperin (*Les Vièleux et les Gueux*), Pachelbel (*Magnificat*), D. Scarlatti (*A* dur Sonate), Rameau (*Les rigaudons et le tambourin*), Händel (Passacaglia), Bach (italienisches Konzert, Partita) *c*moll. Marie Dubois' Programm umfaßte von Couperin *Le Carillon de Cythère*, *les folies françaises*, *les petits moulins à vent*, von Daquin *La mélodieuse*, von Dandrieu *Concert des oiseaux: les amours*, *le ramage*, von Dagincourt *Le moulin à vent*, von Rameau *L'égyptienne*, *la joyeuse*, *musette*, *tambourin*. Paul Schramm spielte (leider auf einem unzulänglichen Cembalo) die sehr kurzweilige, neuerdings von Bruno Hinze-Reinhold aus den österreichischen Denkmälern herausgegebene Arie mit Variationen von Alessandro Poglietti, außerdem die *A*dur-Sonate von P. D. Paradisi; eine Toccata desselben Meisters brachte Evelyn Suart. Scarlatti war vertreten mit Pastorale und Cappriccio (in Tausig'scher Bearbeitung), Sonaten *F*, *G*, *A* dur (Filippo Ivaldi und Sophie Dahne), Rameau's *Le rappel des oiseaux* und *le petit sourire*, spielte Margarete Gelbard. Von Bearbeitungen sind zu erwähnen Godowsky's allerdings sehr modernisierte, raffiniert virtuos gehaltene Transkriptionen von Rameau's *A* moll-Menuett, Lully's *e*moll-Courante, Corelli's Pastorale (*Angelus*), Loeilly's Gigue. M. Zadora hat Buxtehude's Orgelpräludium und Fuge *fis* moll für Klavier gesetzt. Adolphe Borchard spielte Clementi's jetzt schon beinahe ganz verschollene Sonate »*Didone abbandonata*«, die wieder einmal deutlich zeigte, wieviel Beethoven im Klaviersatz von Clementi gelernt hat. Es wäre übrigens wohl an der Zeit, diesen Meister des Klaviers gebührend einzuschätzen.

Mehrstimmige Gesänge a cappella waren nach wie vor nur spärlich zu hören. Es fehlt an einem wirklich guten a cappella-Chor, wie er etwa in Amsterdam, Kopenhagen, Wien zu finden ist. Der gut geschulte Chor der Königlichen Hochschule entbehrte bis jetzt der rechten Leitung, tat sich auch in der Öffentlichkeit fast gar nicht hervor. Der Königliche Domchor kommt für das öffentliche Musikleben auch fast gar nicht in Betracht, die wenigen Konzerte, die er gibt, wiederholen zumeist immer die altbewährten Schlager des Repertoires. Die Barth'sche Madrigalvereinigung wirkt sehr verdienstlich, kann aber bei der Spärlichkeit ihrer Aufführungen kaum viel für die kostbare a cappella-Literatur tun und ist zudem durch die geringe Zahl ihrer Mitglieder in der Auswahl der Vorträge sehr beschränkt. Im letzten Winter führte Herr Barth deutsche Lieder auf (von Isaak, Senfl, Hassler, Lasso, Waelrant) das *Ave maris stella* von Soriano, den 150. Psalm von Sweelinck (2. Teil), Madrigale von Palestrina (*che debbo far*), Lasso (*Dulci sub umbra*), französische Chansons von Josquin (*Basies moi*), Sweelinck (*Amour est une fureur*). Die Vorträge zeigten einen erfreulichen Fortschritt in Stilsicherheit und feiner musikalischer Ausarbeitung. Der »Verein für klassische Kirchenmusik« unter Prof. Carl Thiel machte sich verdient durch Aufführung zweier sehr bedeutender Werke: der Messe »*Vestiva-icolli*« von Giovanelli (in Auswahl) und Obrecht's mächtiger Motette: »*Salve crux arbor vitae*«. Dazu kamen geistliche Lieder von Lechner (»Wann kommen wird mein' letzte Stund«), Bach (»So wünsch' ich mir zu guter-

letzt«) und Soli aus Lotti's *Miserere* (»*Averte faciam tuam*«) schließlich Hasse's »Erhöre die Stimme meines Flehens«). Ein holländischer Chor unter Leitung von Johann Schoonderbeek führte zur Belegung des Themas: »Das Tanzlied in seiner Entwicklung vom Reigen bis zur sinfonischen Tondichtung« ein Monstreprogramm auf von nicht weniger als vierzig Liedern, wozu noch ein Dutzend Tänze kamen, eine ganze dreisätzige Sinfonie von Gossec und ein viersätziges Klavierkonzert von Jodacus Boutmy (1680—1779). Trotz guter Ausführung durch den Chor verfehlte leider das Konzert seinen Zweck völlig: man hörte fast überhaupt keine Originale, sondern nur Bearbeitungen, die oft genug keineswegs einwandfrei waren. Zudem war die endlose Häufung von ähnlichem eine große Geschmacklosigkeit. Das niederländische Volkslied hat nun einmal, unbeschadet seines musikalischen Wertes, keine sehr große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks; gerade deswegen muß man sorgsam auswählen und nicht durch Überfülle den Hörer ermüden.

Die alten Sologesänge seien nach Namen der Komponisten zusammengestellt. Man hörte von Cesti »*Tu mancavi*«, de Luca »*Non posso disperar*«, Tenaglia »*Cara bocca*«, Fasolo »*Cangia, cangia*«, Cavalli »*Beato chi puo*« aus »*Serse*«, Thomas Morley »*It was a lover and hiss lass*« *out dam first booke of ayres* 1600, Monro »*My lovely Celia*«, Hook »*Mary gray of Allendale*«, Carey »*A pastoral*«, Purcell »*What shall I do*« aus der Oper »*Dioclesian*«, Stradella »*Se amor m'annode il piede*«, Salvator Rosa Canzonetta, A. Scarlatti »*Se Florindo è fedele*« (einige Male), Vivaldi »*Un certo non so che*«, Marcello »*Quella fiamma*«, (dreimal), d'Astorga »*Morir vogl'io*«, Pergolesi »*Se tu m'ami*«, (viermal), Durante »*Danza fancialla*« (zweimal), Lotti »*Pur dicesti*«, Buononcini »*Per la gloria*« (zweimal), Caldara »*Come raggio di sol*«, (zweimal), Paradies »*Arietta*« (zweimal), Altfranzösische chansons »*Tambourin en rondeau*«, »*Entendez-vous le carillon*«, »*Menuet de Martini*«, »*Jeunes fillettes*«, »*Paris est au roi*«, »*Ni jamais ni toujours*«, »*Ça fait peur aux oiseaux*«, Reinh. Keiser »*O Golgatha*«, Händel Rezitativ und Arie aus Rinaldo »*Lascia ch'io pianga*« (dreimal), »*Più amabile belta*« Duett aus »*Giulio Cesare*«, Arie aus »*Theodora*«, Largo aus »*Serse*«, Arien aus Semele, Samson, »*Ah, mio caro schernito sei*«, »*Furibonda spira il vento*« aus Partenope, Arie aus Heracles, »*Verdi prate, selve amene*« aus Alcina, Duett »*Fuor di periglio*«, Bach »Gelobet sei der Herr mein Gott« mit oboe d'amore, Arie aus der Pfingstkantate »Mein gläubiges Herze«, Arie aus »Phöbus u. Pan«, »Hebt euer Herz« aus der Kantate »Wachet, betet«, Gluck »*O del mio dolce ardor*« aus Paris und Helena (dreimal), Rezitativ und Cavatine des Pylades aus »Iphigenie auf Tauris«, Paesiello Arietta »*Nell cor più*«, Jomelli »*Chi vuol comprar*«, Perez Duett »Ecco l'aurora«, Mozart »Abendempfindung«, »Wiegenlied«, scena ed aria »*Ma che vi fece, o stelle*«, Arie mit Violoncello »*Per questa bella mano*«, Haydn Rezitativ und Arie »Einst im Traum sah ich Gestalten« aus Rückkehr des Tobias, Cherubini Duett »*Lauda Sion*«. Vorgetragen wurden diese Sologesänge von den Damen Sonja Beeg, Marie Berg, Anna v. Bertrab, Berthe Boulin-Berg, Marie Louise Debogis, Katarina Deyk, Martha Dähne, Elisabeth Feininger, Anna Hesse, Anna v. Jerebtzoff, Margarete Küller, Juana v. Loefen-Hess, Mariette Malten, Sophie Molenaar, Helene Oberländer, Ethel Peake, Claire La Porte-Stolzenberg, Lola Rally, Trude Schmidt-Annaberg, Else Vetter, Valerie Zittelmann und den Herren: John Coates, John Fergusson, Paul Reimers.

Alles in allem genommen wurde also eine sehr stattliche Menge wertvoller älterer Musik in Berlin dargeboten. Was uns not tut, ist mehr Zielbewußtsein, eine stetigere, auf gründlicher Literatur- und Stilkenntnis beruhende Pflege der älteren Kunst. Die Königl. Hochschule, der Orchesterverein Charlottenburger Musikfreunde, der Verein für klassische Kirchenmusik, die Barth'sche Madrigalvereinigung, haben sich mit besonderem Eifer der älteren Kunst angenommen. Erwünscht wäre ein größerer, hervorragender a cappella-Chor. Für die Solosänger wären einige reichhaltige, neue Anthologien mit gut ausgeführter Begleitstimme sehr willkommen. Die wenigen Sammlungen alter Arien werden über Gebühr ausgenützt, Jahr für Jahr wiederholen sich dieselben Stücke, als ob Scarlatti nichts anderes geschrieben hätte als »*Se Florindo è fedele*«, als ob es von Gluck nur die

Arie »*O del mio dolce ardor*«, von Caldara nur »*Come raggio di sol*« gäbe. Der Schatz älterer deutscher Liedmusik, Heinrich Albert, Krieger, Sperontes, das ganze 18. Jahrh. bis zu Reichard, Zelter, Zumsteg wird vollständig vernachlässigt, auch von Bach'schen Solokantaten hört man kaum je etwas. Der Grund scheint mir nicht so sehr in Trägheit und Interesselosigkeit der Sänger zu liegen, als im Mangel an brauchbaren, wohlfeilen Ausgaben. Von den vorhandenen Anthologien älterer Musik können eben nur die wenigsten einer kritischen Betrachtung standhalten.

Berlin. H. Leichtentritt.

Statistics of IMG. Publications.

At end of the paper quoted at XI, 228, April 1910, the object of which was to stimulate membership in the United States of America, our member *Albert A. Stanley*, President of the American Section, showed statistics and statistical commentary about the IMG. publications for the 10-year period Oct. 1899—Sept. 1909. These, slightly compressed, stand as follows.

Of Quarterly Magazine articles there were 259. Of Monthly Journal leading articles there were 488. Total 747. In foot-note "a", these are roughly classified by subjects. While the Quarterly Magazine represents the wholly scientific part of the publications, the Monthly Journal takes up the more modern aspects and the miscellaneous fuuctions. The remainder of this analysis relates to the Monthly Journal.

The reports from Local Branches were 267. These, as often containing abstracts of papers read and the results of discussion, are invaluable.

The statistics for notices of lectures are given in foot-note "b". Such notices are something more than a dry record of facts, for they provide the reader with a survey of the important work being done in this direction all over the world.

The statistics for Occasional Notes and Reports of Concerts are given in foot-note "c". In the Occasional Notes some of the most important English contributions are to be found, very many pages being thus given to matter which is of

(a)

Subjects	Total No.	In Quarterly	In Monthly	Subjects	Total No.	In Quarterly	In Monthly
Aesthetics, ...	29	5	24	Opera, ...	86	34	52
Bibliography, ...	20	9	11	Orchestra and Court Music, .	11	11	—
Biography, ...	95	43	52	Oratorio, ...	8	4	4
Church Music, . . .	13	—	13	Notation, ...	6	—	6
Concerts, Congresses and Festivals, . .	67	2	65	Pedagogical, . .	13	2	11
Criticism, ...	110	35	75	Primitive and Oriental Music,	11	4	7
Folksongs, ...	48	24	24	Scientific, ...	11	4	7
Greek Music, ...	18	6	12	(Pure Science)			
History, ...	57	26	31	Songs (Art), . . .	8	4	4
Instruments, ...	35	8	27	Theory, ...	29	15	14
Instrumentalists, . .	10	9	1	Wagner, ...	16	—	16
Instrumental Forms,	10	7	3				
Music Life, ...	36	7	29				

(b) Germany, 683; England 56; United States, 64; Switzerland, 72; France 42; Italy, 26; Denmark, 21; Holland, 18; Finland, 13; Russia, 10; Belgium, 8; Poland, 3; Sweden, 2; Norway, 1; total, 1,019.

(c) Germany, 875; England, 195; France, 116; Italy, 64; United States, 17; Switzerland, 67; Holland, 25; Denmark, 26; Russia, 31; Belgium, 18; Finland, 8; Spain, 8; Sweden, 8; Poland, 5; Norway, 3; Greece, 2; Algeria, Brazil, Bosnia, Egypt, Japan, Roumania, Sicily, Syria, and the Transvaal, 1 each; total 1,477.

equal importance with the leading articles. In 113 cases here more than a page is given to a single topic. The Notes mentioned in foot-note "d", under years VIII and X, are fairly representative of this class of matter.

Of importance is the record of special programmes devoted to ancient and rarely performed works, the statistics for which are given in foot-note "e". The very great growth in the appreciation of the older composers therein shown is a significant fact, while the figures indicate a deepening of the popular interest in the work of J. S. Bach.

The Book Review section is of paramount interest. This appears in 112 issues. The value of the notices cannot be over-estimated. They frequently cover several columns, and are more than the perfunctory articles which too frequently masquerade as reviews. Foot-note "f" gives statistics of booke reviewed.

The section giving a summary of contemporary newspaper articles on music in the world's press appears in 113 issues. Foot-note "g" shows the number of such articles registered.

The Journal is the vehicle for occasional official administrative communications from the Directory to members. Of these there were 20.

The system of the Society is that of cooperative polyglot publication. Each nation cooperates by contributing material in its own language to the common publications (Quarterly Magazine and Monthly Journal), with a proviso that such language is either German, English, French or Italian.

Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater.

Das kleine Badestädtchen Lauchstädt bei Merseburg hat eine große Vergangenheit; zu seinen Gästen zählten Goethe, Schiller, Wieland, Gleim, Gottsched, Gellert, Thomasius, Basedow und viele Fürstlichkeiten. 1791 übernahm Goethe das einem Privatunternehmer gehörende hölzerne Theater in weimarischen Besitz,

---

(d) Rosa Newmarch, "Finnish Music", VIII, p. 66; R. A. Streatfeild, "Handel's Power of Characterization, Ibid., p. 141; "Solesme's Plain-Chant Publications", Ibid., p. 281; "Music in the Roman Catholic Cathedral, Westminster", Ibid., p. 239, "The Pope's Church Music Edict", Ibid., p. 331; "Side-lights on Tonality from India", X, p. 86; "Cerebral Development of the Musical Sense", Ibid., p. 88; "Amrávati, Tope Sculpture", Ibid., p. 117; "Mendelssohniana", Ibid., p. 175; "John Blow", p. 240; "Saint Cecilia", p. 241.

(e) Germany, 5,443; England, 227; France, 339; Italy, 82; Switzerland, 250; Holland, 247; United States, 172; Belgium, 134; Denmark, 61; Russia, 38; Spain, 34; Finland, 12; Poland, 12; Brazil and South Africa, 1 each. Total 7,053. In this number Bach is represented 1,686 times, Handel, 777, and Mozart, 692. Three seasons, 1902–3, 1903—4 and 1908—9, are not included in the above, as there were no special reports then.

(f) German, 1,973; English, 540; French, 266; Italian, 82; Dutch, 13; Finnish, 10; Norwegian, 4; Polish, 3; Russian, 10; Spanish, 22; 24 allowed for books in still other languages (and for possible error in tabulation); total, 2,947. Of these, the following were given reviews of one or more columns: German, 182; English, 105; French, 24, and Italian, 6; total, 317.

(g)

Year	Total No.	In English	Year	Total No.	In English
1899-1900	1,720	251	1904-1905	2,970	375
1900-1901	2,511	379	1905-1906	2,976	564
1901-1902	2,260	256	1906-1907	2,078	439
1902-1903	2,177	297	1907-1908	2,280	234
1903-1904	2,131	242	1908-1909	2,321	269
Totals, ...				23,424	3,306

The articles cover a wide range of subjects, and reflect the trend of opinion on topics of general interest, as well as on those bearing on research.

ließ 1802 ein neues bauen, das mit dem bekannten Vorspiel »Was wir bringen« und Mozart's »Titus« eröffnet wurde. Die weimarischen Hofschauspieler spielten darin bis 1811; von da an verfiel das Haus allmählich. 1834 wirkte kurze Zeit Richard Wagner (damals in Magdeburg engagiert) als Kapellmeister in dieser Sommerfiliale des Magdeburger Theaters, von Goethe's architektonisch klar gegliedertem Bau vielleicht eine Anregung für den von ihm selbst später unternommenen Bayreuther Hausbau empfangend. Das baufällig gewordene Gebäude ward neuerdings von einem Hallischen Kunstfreunde renoviert, es bildete sich zu Halle ein Lauchstädter Theaterverein, der regelmäßig im Sommer auf der alten Bühne Festspiele veranstalten will. 1908 trat die Idee ins Leben mit Goethe's »Iphigenia«, 1909 kamen »Was wir bringen«, »Pandora« und »Satyros« zur Aufführung.

Ende Mai dieses Jahres rief uns die Ankündigung nach Lauchstädt, daß man dort drei kleine mehr oder minder vergessene Singspiele aus der Goethezeit zu neuem Leben erwecken werde: Pergolesi's *La serva padrona*, Gluck's »Betrogenen Kadi«, Weber's »Abu Hassan«. Der Gedanke, diese Werke einem Festspielpublikum vorzustellen, war vortrefflich, seine Verwirklichung leider zum großen Teile verunglückt, in dem Maße, daß dem Theaterverein die Heranziehung eines musikhistorischen Fachmannes von Ruf bei allen späteren ähnlichen Veranstaltungen aufs Dringendste angeraten werden muß. Hermann Abert rettete wenigstens das eine Werk, Pergolesi's »Serva«; bei den andern beiden verzichtete man so ziemlich ganz auf seinen Rat, hörte seine Bedenken ob der Fuchs'schen Bearbeitung von Gluck's »Betrogenem Kadi« nicht an, hielt seinen Vorschlag, ein kleines, von ihm selbst noch zu bearbeitendes Grétry'sches Werk anstelle des Gluck'schen aufzuführen, nicht lockend genug, und so fand man sich mit dem Übrigen allein ab, so recht in der Art der spezifisch praktischen Musiker, also ohne jeglichen Erfolg in musikkultureller Beziehung.

Die *Serva padrona* in Abert's neuer Bearbeitung und unter Abert's Mitwirkung zu hören, war allerdings die Reise wert. Über die Geschichte und Bedeutung dieses genialen Werkes brauche ich an dieser Stelle nichts zu sagen; das Intermezzo ward ja auch erst voriges Jahr in Wien unsern Mitgliedern vorgeführt, allerdings, wie eben bisher stets, in stilloser Weise und mit den fremden, von Paesiello herrührenden Zutaten. Hoffentlich wird der Abert'sche Klavierauszug bald erscheinen, damit dem Kleinmichel'schen (bei Barthold Senff in Leipzig) endlich der Garaus gemacht werden kann. Kleinmichel ging, wie er selbst sagt, den an und für sich musikalisch nichts bedeutenden (!) Seccorezitativen aus dem Wege; Abert aber trat nun als erster wieder vor die Urform hin. Mit kundiger Hand hat er nach den vorhandenen Orchesterstimmen (das Orchester besteht aus 9 Streichern; Bratsche, Cello und Baß gehen meist zusammen) seine Cembalostimme gearbeitet, den gesamten Text neu übersetzt, die darin befindlichen Derbheiten wieder zu Recht kommen lassen und die Partitur von allen Einschiebseln und fremden Zutaten gereinigt. Wie ein Cembalist aus jener Zeit selbst trat er an seine Aufgabe heran, die nicht nur wissenschaftliche Kenntnisse, sondern auch Künstlerblut verlangt, und nicht in trockenen Akkorden von langen und halben Noten suchte er bei der Begleitung des Rezitativs sein Heil, sondern er verhielt sich ganz den oben auf der Bühne von den beiden singenden Personen gezeigten Affekten gemäß, akkompagnierte also je nach der Situation feurig und leidenschaftlich oder gefühlvoll und mild. So kam denn hauptsächlich durch den auf einem von Paul de Wit in Leipzig ausgeliehenen Cembalo tätigen Abert eine Aufführung zustande, die jene Wiener von 1909 an Frische und Laune weit übertraf, wie sie auch in ihrer Stilreinheit über alle Darstellungen von heutzutage hinausragt. Kammersänger Gmür aus Weimar und Frau Beling-Schäfer stellten das Paar mit viel Humor dar.

Gluck's »Betrogenen Kadi« (*Le Cadi dupé*) führte man, wie schon erwähnt, in der Bearbeitung von J. N. Fuchs auf, der u. a. auch die sogen. Gluck'sche Maienkönigin auf dem Gewissen hat. Das Werk ist 1761 entstanden, als Gluck Kapellmeister am Wiener Hofe war. Zu dieser Zeit verschrieb man sich öfters aus Paris

leichte Unterhaltungsstücke, die in den Lustschlössern Schönbrunn, Laxenburg und anderswo geladenen Gästen vorgeführt wurden. Oft kam die Musik mit aus Frankreich, oft aber wurde auch Gluck beauftragt, sie zu schreiben oder Einlagen (*Airs nouveaux*) zu komponieren. Der Intendant Graf Durazzo ließ sich den Text direkt aus Paris kommen, er stammt von Lemonnier und ist auch von Monsigny komponiert worden. Nach Fr. Reichardt's Mitteilung soll die gesamte Musik von Gluck herrühren; einen sicheren Beweis gibt es wohl nicht. Das Werk wurde 1761 in Wien mit Gluck selbst am Cembalo zum ersten Male aufgeführt. Nichts Bedeutendes stellt sich darin dar, seine Musik ist so halb und halb im italienischen und französischen Stile gehalten. Wie die eigentliche Handlung war, kann ich nicht sagen; die von Fuchs benutzte Neudichtung Krastl's ist nicht glücklich, recht breit und mit vielen Stockungen im Fortgange der Handlung wird da geschildert, wie ein lüsterner Kadi von einer Schönen in die Falle gelockt wird und reuig zu seiner (einzigen) Frau zurückkehrt. Die schon über 30 Jahre alte Fuchssche Bearbeitung ist zu verwerfen. Das Werk ist ursprünglich nur für Singstimmen und Cembalo geschrieben; Fuchs hat die Cembalobegleitung erweitert zur Orchesterbegleitung ohne Cembalo, hat mehrere Stücke aus Gluck's dreiaktigem »*La Rencontre imprévue*« (1764, Wien) herübergenommen [siehe den Fuchs'schen Klavierauszug bei Barth. Senff in Leipzig, Nr. 4 u. 9], an die Stelle des französischen Liedertextes einen teilweise ganz anderen Charakter tragenden deutschen gesetzt [vgl. Klavierauszug Nr. 4; im Original: Ah, ma maitresse, j'avais promis Seigneur etc., bei Fuchs: Göttin der Liebe, der ich mein Herz geweiht usw.], an den Anfang eine Ouvertüre, an den Schluß ein Finale unbekannter Herkunft (vielleicht eigner Komposition) gestellt, Tempi verändert [siehe Wotquenne's Katalog] und sogar die Melodien der Singstimme willkürlich durch Punktierungen verzerrt und entstellt [vgl. das unglaublich trivial gewordene Duett Nr. 5 mit den Angaben bei Wotquenne]. Auch die Instrumentierung wahrt den Geist des Originals nicht. Die Aufführung dieser gefährlichen Bearbeitung war nicht der Vergangenheit Lauchstädts würdig. Darstellung und Orchester waren mäßig.

Ganz ungenügend war die Aufführung von Weber's köstlichem »Abu Hassan«, der im November des Jahres 1810 entstand und 1811 in München auf die Bretter kam. Man kann unseren Theatern wirklich gram sein, daß sie das übermütige, von sprudelnder Lustigkeit erfüllte Werk unbeachtet lassen — Mottl hat es vor einigen Wochen in München vorgeführt —, das vor allem in einem Punkte Weber's spätere Meisterschaft aufs deutlichste vorauszeigt: in dem sicheren Treffen der Lokalfarben, hier des türkisch-muselmännischen Kolorits. Die Partitur ist eine ununterbrochene Kette von Schmuckstücken, an das Band eines sehr witzigen Dialoges gereiht; reizvolle Ausblicke auf »Freischütz«, »Oberon« und »Aufforderung zum Tanz« sind vorhanden. Der von Weber selbst hergestellte Klavierauszug ist bei Senff in trefflicher Ausgabe erschienen. Der ganz famose Text stammt von Franz Karl Hiemer, einem damals ziemlich populären württembergischen Dichter, der ein bewegtes Leben als Offizier und Schauspieler hinter sich hatte. Weber lernte ihn schon 1807 in Stuttgart kennen, als er selbst damals Privatsekretär des Herzogs von Württemberg war. Fröhliche Stunden haben die beiden im Freundeskreise erlebt, und das Geld glitt ihnen immer sehr leicht aus den Händen; besonders Weber, der ja in Stuttgart seinem wirtschaftlichen Ruin entgegenging, war oft in bitterer Geldnot und machte Schulden, an deren Tilgung er noch viel später bös zu kauen hatte. Als er nun Hiemer, der ihm auch das Wiegenlied »Schlaf, Herzenssöhnchen« gedichtet hat, um einen Operntext bat und schließlich beide zusammen berieten, da kamen sie auf den entschieden witzigen Gedanken, die eigene Geldnot und ewige Kalamität zum Ausgangspunkt einer von 1001 Nacht angeregten lustigen Handlung zu machen. So hat ihnen das bittere und ernste Leben einen Stoff von ungewöhnlicher Schlagkraft zugeführt. Der arg verschuldete Hassan und sein Weib Fatime kommen auf die Idee, sich beide nacheinander tot zu stellen, um bald zu einem sorgenfreieren Leben zu erwachen. Erst stellt sich Fatime tot, und Hassan holt sich vom Sultan Geld für ihr Begräbnis; dann klagt

Fatime der Sultanin ihren Schmerz um Hassans Hinscheiden und erhält Unterstützung. Da nun Sultan und Sultanin sich von diesen Vorgängen erzählen und unmöglich an die Richtigkeit der einander widersprechenden Meldungen glauben können, der Sultan vielmehr einen Irrtum seiner Frau für wahrscheinlich hält und umgekehrt, schließen sie eine hohe Wette ab, die der gewinnt, dessen Nachricht sich als richtig erweise. Mit eigenen Augen wollen sie sich in Hassans Haus von dem Stand der Dinge überzeugen, und da finden sie Hassan sowohl wie Fatime tot ausgestreckt im Zimmer liegen. Wie gern aber hätte der Sultan gesehen, daß seine Frau die Wette verlöre, und er ruft aus: Tausend Goldstücke gebe ich dem der mir sagt, wer von beiden zuerst gestorben ist! Zum Entsetzen aller erhebt sich der totgeglaubte Hassan und erbittet sich die Summe, und schließlich wird auch Fatime wieder lebendig. Der Sultan, auf diese witzige Weise von den Schulden Hassans in Kenntnis gesetzt, verzeiht den Scherz, greift in seinen Geldbeutel, und alles ist gut. — Mit diesem Stücke wollte nun auch Weber selbst eine Einnahme machen, und er schreibt: »Ich werde den ‚Abu Hassan' dem Großherzog von Hessen dedizieren, vielleicht speit er da was Ordentliches« und ferner: »Der »Abu Hassan« nebst Ouverture ist fix und fertig, und ich habe den Kerl gestern, in sauberem roten Saffian gebunden, dem Großherzog dediziert und überschickt. Was er dazu sagen wird, das weiß man nicht; ich wünsche aber, er möchte sagen: ‚Musje, je tiens bocup de ca'«. (Verspottung von des Großherzogs mangelhaftem Französisch.) Und richtig, der Großherzog verstand die Anspielung wohl, spielte gewissermaßen die Rolle des Sultans und überwies dem notleidenden Komponisten ein beträchtliches Geldgeschenk. Das erste Stück, das Weber nach Empfang des Textes komponiert hatte, war bezeichnenderweise der Chor der andrängenden Gläubiger gewesen: Geld, Geld, Geld. 1823 komponierte er gelegentlich der Dresdner Aufführung noch Fatimes tragikomische Trauerklage an Hassans lebendiger Leiche hinzu. Das Vorbild des Ganzen ist Mozart, dem Weber in dem Werke selbst durch das versteckte Zitat einer melodischen Phrase aus der »Entführung« eine Huldigung darbringt. — Die Lauchstädter Aufführung ward dem reizenden Stück in keiner Weise gerecht; die Darstellung war viel zu schleppend, ohne Humor, das Orchester unter Kapellmeister Mörike aus Halle total ungenügend, die Orchesterleitung selbst viel zu grob und ohne Stilgefühl. Der Darsteller des Hassan (Barré aus Halle) korrigierte Weber fortgesetzt und modelte sich die gesangsmelodische Linie ganz nach seinen Bedürfnissen zurecht.

Leipzig. **Georg Kaiser.**

Samuel Sebastian Wesley Commemoration.

Martin Luther (1483—1546) had an English analogue after two centuries in the Rev. John Wesley (1703—1791). The name is Saxon, and claimed as identical with Wellesley and Ouseley. One of 19 children of the Rev. Samuel Wesley (1662—1735) by the same mother, and with family surroundings all non-conformist, John Wesley founded a sect, not so far removed from the Established Church of England, which with its congeners has permeated English middle-class society ever since. Like Luther, he wrote hymns and hymn-tunes; the latter published 1742. As the first Wesleyans clung to precept, they were called in derision "Methodists". However many of the large Wesley family themselves showed eccentricity along with their method. John's younger brother, Rev. Charles Wesley (1708—1788), became an itinerant preacher, having headquarters at Bristol from 1739 to 1771, after which he moved to London and preached at the quondam "Foundery" of the Government arsenal. He wrote the words of 6500 hymns, the corpus of the Methodist hymn-book, some of which are the best in the language.

At meetings, he and his wife sang the hymns. He was (according to John) offered by an heirless Irish member of the family having a good property in co. Kildare, to be his heir, if he went to live in Ireland; but he preferred Oxford and Methodism. The story is over-coloured. Anyhow the property was willed away to another, who took the name, though not of the Wesley blood, and who was made in 1746 Baron Mornington. This peer's son and successor was the Earl of Mornington (1735—1781), an amateur musician of respectable attainments, who bequeathed to the world some well-written glees, and to his family a large collection of debts. He had three sons who made themselves illustrious:—the Indian Governor-General Marquis of Wellesley (1760—1842), the soldier Duke of Wellington (1769—1882), and the diplomat Baron Cowley (1773—1847).

The Rev. Charles Wesley had among his children born at Bristol two sons who took to music for a living after he had moved to London. Charles Wesley junior (1757—1834) became organist of St. George's, Hanover Square. Samuel Wesley (1766—1837) became organist of Camden Chapel, and with many ups and downs a solo-organist of renown and a composer for the Roman Catholic church. In person, he was one of the paradoxes of human nature. Vincent Novello's wife (née Mary Sabella Hehl) called him "a blasphemer at times and a purling methodist at others", "a pious catholic and a raving atheist", and so forth. He had occasional fits of hysteria, mania, or ebriosity; the result it is said of an injury to his head. Yet this ill-regulated personage produced for the Roman Church some of the strongest formal music ever written by an Englishman. From 1800 onwards he began an active English crusade on behalf of J. S. Bach's works, being in this the fore-runner of Mendelssohn (1808—1847). In 1808 and 1809 he wrote 24 open letters to the contemporary organist of Surrey Chapel, Benjamin Jacob (1778—1829), on "Saint Sebastian" versus Handel; and these were published by his daughter in 1875. Not content with wedlock, wherein three children were born, including a sub-dean of the Chapel Royal; he must needs simultaneously from 1809 onwards rear a family of four children by one Sarah Suter, to all of whom he gave his surname. The eldest of these last was Samuel Sebastian Wesley (1810—1876). His father called him Samuel after himself and numerous previous Wesleys, and Sebastian after the composer-idol.

S. S. Wesley was got by his father in 1818 into the Blue-coat school (Christ's Hospital), and in 1823 into the Chapel Royal, St. James's. From 1827 to 1832 he held various small London organistships in the plural fashion of the day. Then he went into the provinces as a fully-fledged cathedral-organist; viz. Hereford (Cathedral, 1832), Exeter (Cathedral, 1835), Leeds (Parish Church, 1842), Winchester (Cathedral and School, 1849), Gloucester (Cathedral, 1865 till his death in 1876). In 1832 he sent in his "Wilderness" anthem for the £ 5 Gresham prize, and it was rejected. It was described by the Gresham Professor of the day, R. J. S. Stevens, the glee-writer (1757—1837), as all very well but not church-music. In 1835 he married Mary Anne Merewether, sister of the Dean of Hereford Cathedral; a match which showed that he was no ordinary man. He had by her four sons and one daughter, and she survived him. In 1839 he took his degree of Doctor of Music at Oxford; an 8-part anthem performed in Magdalen Chapel being taken as exercise. At Winchester he put his sons

to school. He was candidate for the Professorship (Z. XI, 192, March 1910) at Edinburgh in 1841, when it was given to Sir Henry Bishop; at Edinburgh in 1844, when it was given to Henry Hugo Pierson (Edgar Mansfeldt); at Oxford in 1848, when it was given to Sir Henry Bishop. He conducted several Festivals at Hereford and Gloucester (Z. X, 140, Feb. 1909). In 1850 he had the "Wilderness" done at Birmingham Festival, scoring the accompaniments for the occasion. In 1873 Gladstone's Government gave him the alternative of knighthood or £ 100 a year from the Civil List, and he chose the latter; the allowance was continued to his widow during her life.

The early shelter of two great institutions saved S. S. Wesley from the ignominy of his birth, and his life was an honest one. Yet it is not surprising that the son of such a father was wayward. He would ever dash his head against a wall, where others would walk out by the door. His contentions were at the same time perfectly right and perfectly wrong. In 1845 he published a Preface to his Morning and Evening complete "Service" in E; championing the new spirit of Spohr (1784—1859) and Mendelssohn (1809—1847), but tilting at the genuine classical church-style of England. As if both could not co-exist. As a matter of fact the Wesley Service in E (written in the Leeds period away from cathedrals, and sold to an ironmaster for £ 50) showed that it was almost impossible even for a man of genius to modernize this peculiar and very agglutinative form of art; which, conceived originally in compromise, exhausted its potentialities with at any rate the close of the XVIII century. It is said that our mighty cathedral aisles cast a glamour over poor music; it is much more true that to the trained ear they engulph badly formed music and throw up its bones on the shore. The weaknesses of "Wesley in E" have infected three successive generations of imitative church composerlings. In 1845, 1849, 1854, etc. S. S. Wesley published pamphlets about cathedral-choir reforms; good in matter, tirades in manner. In 1855, regarding Liverpool Great Organ, and throughout life, he defended the supreme beauty of English G organs, with their unrivalled basses (Z. II, 443, Sept. 1901, and XI, 89, Dec. 1909); yet, for the sake of German solo organ music, consented to a C pedal-board attached thereto. Perhaps this was his least crotchetty crotchet; for his instinct told him truly that with the disappearance of G organs a whole era of noble English music would go also, and the technical dilemma was nearly insoluble. In 1863 he declared for unequal temperament on organs, yet the bulk of his own works could not in that case have been performed. These details are given, not because there is any harm in controversy, but because it was undoubtedly S. S. Wesley's congenital fretfulness which drove him, contrary to the custom of English cathedral organists, from pillar to post, and which retarded both his career and his fame.

As composer, and in the domain of church music, S. S. Wesley eclipsed his father and towered above all his contemporaries. He did this because alone of them all he could write a tune. The Mendelssohnian influence (for the "Wilderness" was written two or three years after Mendelssohn had appeared in London with "Midsummer Night's Dream", etc.), was just enough to egg on his fancy, without making it imitative. His fame rests chiefly on his two dozen anthems. Each of the large anthems is a symphony of several vocal numbers, and each number will be found to be based on a single

melodious theme. Now the great mass of English church music of that day knew not theme and was purely harmonic. Wesley still clothed his tunes in some sort of ecclesiastical non-rhythmicality, but nevertheless he knew that rhythm is the half of tune; a favourite compromise of his was a symmetry of 6-bar periods. Along with all this, he inherited his father's aptitude for counterpoint, which in turn was founded largely on the Bach model. The technical setting of his counterpoint however on the voices, boldly divergent from accustomed "four-part" methods, was for his day quite original. If in 40 years of anthem-writing he never surpassed his early "Wilderness" in romantic beauty and subtle polish, his 8-part "O Lord, thou art my God" for his Doctor's degree 7 years later is one of the noblest monuments of solid and powerful English music. His organ-music, except in the fugue style, is not of the same merit. Beyond small ternaries with never-ending ends, and themes varied, there was little idea of instrumental form here in those days. Mendelssohn's organ-sonatas, which with their ingenious adaptations of several forms will be a model for all time, were not till 1845. S. S. Wesley's hymns have become standard; they have all a lilt, without gaudiness. England is a church-music nation, and S. S. Wesley as artist is decidedly one of England's most notable assets. The art was not perfect. His "six-fours", to which he was so partial, were provincialisms just trembling in the balance of sound harmonic taste; and they have since been discredited through the wholesale imitation of a servum pecus. In the later anthems there are some paddings by formula. But on the whole S. S. Wesley stands out as an original genius, as an unsurpassed modern anthem-writer.

Sir Frederick Bridge, whose energy is inexhaustible in illustrating the great features of his country's music, and to whom every anniversary is a festal duty, marked St. Peter's Day, 29th June 1910 (St. Peter being the name-saint of Westminster as St. Paul of Eastminster), with functions at the Abbey commemorative of S. S. Wesley's birth-centenary. Along with the religious service of the day, eight of the great anthems were sung in the Nave by a choir of 250, with organ accompaniment (Alcock), but conducted from a rostrum (Bridge), and so rendered with vigour and expression. The effect was supremely impressive, and the spacious cathedral was crowded. Later an organ-recital of 8 of the S. S. Wesley organ-works by 8 different organists; the most effective being Choral Song and Fugue (Kendrick Pyne), and National Anthem with Fugue (Bridge). The Westminster organ dates from 1661, Father Smith; 1694, four stops added by same; 1730 remodelled by Schröder and Jordan; 1846, greatly enlarged, Hill, with whom all the subsequent work; 1868 and 1871, additions; 1884, rebuilt; 1895, "Celestial Organ", with pipes in triforium of transept; 1909, renovation and new console. For English organ-building, see Z. II, 442—5, Sept. 1901.

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 mai.

Les plagiats de Hændel, par **Romain Rolland.**

La question des prétendus plagiats de Hændel, peu connue en France, a soulevé de nombreuses polémiques en Angleterre et en Allemagne. L'examen de la partition d'*Israël en Egypte*, œuvre presque totalement faite d'emprunts, nous amène à constater avant tout, à quel point un homme de génie sait transformer et faire siennes les idées qu'il emprunte à ses contemporains (à suivre).

Deux chansons bachiques de Rameau, par **Paul Marie Masson.**

Ces deux petites œuvres de Rameau, l'une — un duo paysan — encore ignorée de ses biographes, l'autre publiée déjà de son traité d'harmonie comme exemple de qanon à la quarte, viennent nous éclairer sur une période de sa vie encore mal connue, celle qui s'étend de 1715 à 1722.

Le Clavecin chez Bach, par **W. Landowska.**

Quel était l'instrument de prédilection de J. S. Bach? Sans doute le clavecin, considéré au XVIIIe comme le roi des instruments. Les plus grands pianistes modernes reconnaissent que les œuvres de Bach exigent une registration analogue à celle de l'orgue. L'inventaire fait après la mort de Bach mentionne des clavecins et non des clavicordes. Enfin, les titres authentiques des œuvres de Bach viennent à l'appui de notre théorie.

Numéro du 15 juin.

Le Dogme en Musique.

M. J. Huré ayant, dans un livre récent, abordé *la question du Dogmatisme musical*, M. Ecorcheville rend compte de cet ouvrage et réfute quelques assertions de son confrère, auxquelles il ne croit pas devoir souscrire. Il conclut en reconnaissant dans le dogmatisme un droit de la nature humaine, et un procédé légitime de l'activité artistique.

Un thème de Hændel dans la 9e Symphonie de Beethoven, par **J. Tiersot.**

Rapprochements entre un fragment du Concerto en *sol mineur* de Hændel, et l'*Andante maestoso* à trois-deux de la Symphonie avec chœur.

Le Théorbe, par **H. Quittard.**

Habitudes d'exécution des théorbistes; formules d'accompagnement; combinaisons d'accords; basses chiffrées; influence du théorbe sur l'évolution du goût musical. Nombreux exemples et citations.

Vorlesungen über Musik.

Bruxelles. A l'Université nouvelle, M. Lionel Dauriac a fait une conférence sur *Le musique et l'intelligence*; M. Henri Quittard a consacré une séance à *La musique vocale-instrumentale au XVe siècle* (exécution d'œuvres de Dufay Binchois, Acourt, Hayne, Pierre Fontaine, Césaris); M. Charles Van den Borren a fait un cours en 17 leçons sur *Les origines de la musique de clavier*: Pendant l'année 1909—1910, le cours a comporté l'examen des débuts de la musique de clavier en Allemagne, en Italie, en Espagne et en France, d'environ 1450 à environ 1600 (Exécution d'œuvres de Paumann, Kleber, Ammerbach, Paix, etc.; de Cavazzoni, Bendusi, Buus, Willaert, A. et G. Gabrieli, Merulo, Diruta, Banchieri Pellegrini, Trabaci, etc.; de Cabezon, etc.). Le cours de 1910—1911 comportera l'étude des *Débuts de la musique de clavier en Angleterre et dans les Pays-Bas et la naissance de la «suite» de clavier pendant la première moitié du XVIIe siècle.*

A l'Institut des Hautes Etudes Musicales d'Ixelles-Bruxelles: M. Van den Borren a fait quelques leçons sur les *Origines de la musique polyphonique* (organum-diaphonie; déchant; gymel et faux-bourdon).

Gand. Au Collège musical de l'Université, le Dr. Paul Bergmans, consacre son cours d'histoire et d'esthétique musicales à l'étude de l'évolution du drame musical. En 1908—1909, il s'est occupé de la période qui va des origines jusqu'au début du XVIIIe siècle. Cette année-ci, il a parcouru le XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe. En 1910—1911, il examinera l'histoire du drame musical depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à nos jours.

Notizen.

Oswald Koller †. Auf der Reise nach dem Süden starb am 10. Juni l. J. in Klagenfurt Professor Oswald Koller im 58. Lebensjahre (geb.: 30. Juli 1852 in Brünn). Seiner Lebensstellung nach Lehrer der Geschichte und deutschen Literaturgeschichte an Mittelschulen, vorerst in Mähren, seit 1893 an der Staatsgewerbeschule in Wien war er seiner Neigung und literarischen Tätigkeit nach Musikhistoriker, dessen Arbeitsgebiet die mittelalterliche Musik war. 1888 trat er mit einer gründlichen kritischen Studie über den Liederkodex vor Montpellier in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« unter die ernsten Forscher auf diesem Gebiete. Es folgte 1890 der »Versuch einer Rekonstruktion der Notenbeispiele zum 11. Kapitel von Franco's *Ars cantus mensurabilis*«. Im Jahre 1892 wurde er in den Stab der wissenschaftlichen Mitarbeiter der »Ausstellung für Musik und Theater« berufen und zur Mitarbeiterschaft bei Herausgabe der »Trienter Codices« herangezogen. Es mußten große Reisen nach Deutschland, England, Frankreich und Italien unternommen werden, an denen sich Koller mit nie erlahmendem Eifer beteiligte. Die Titel der ersten beiden Publikationen der Trienter Kodizes tragen seinen Namen als Mitherausgeber und auch an dem demnächst erscheinenden 3. Bande hat er editorischen Anteil. In den österreichischen Denkmälern edierte Koller ferner in Gemeinschaft mit dem Germanisten Professor Dr. F. Schatz die Lieder des Oswald von Wolkenstein. Außer einer Reihe kleinerer bibliographischer, historischer, didaktischer und literarischer Arbeiten veröffentlichte er drei Klopstockstudien. In der Wiener Ortsgruppe der IMG war er längere Zeit Ausschußmitglied und hielt eine Reihe von Vorträgen, die stets das Interesse von Fachmännern erregten. In den letzten Jahren hatte er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen, hing aber mit gleicher Anhänglichkeit und Werktätigkeit am musikhistorischen Institut der Wiener Universität, dessen erster Bibliothekar er bei der Gründung im Jahre 1898 war. Da sich dieses nicht an seinem Leichenbegängnisse beteiligen konnte (Koller wurde in Annabichl bei Klagenfurt beerdigt), so veranstalteten Mitglieder dieses Institutes ein feierliches Seelenamt, bei dem ein Requiem von R. Führer in würdiger Weise aufgeführt wurde und ein Regulierter Chorherr aus Klosterneuburg, der Mitglied des Institutes ist, die Totenmesse zelebrierte. Professor Koller hinterläßt aus erster Ehe mit Marie Benesch zwei erwachsene Söhne und aus zweiter Ehe mit Dorothea Renner vier Kinder. Koller erfreute sich ob seines ruhigen, bescheidenen, streng rechtlichen Wesens allgemeiner Sympathien. Die Wissenschaft verliert in ihm einen gewissenhaften Forscher, unsere Gesellschaft ein treues Mitglied und die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« einen bewährten Mitarbeiter.

G. A.

Basel. Vor einem halben Hundert geladener Zuhörer fand im Spießhofzimmer des Historischen Museums am Mittwoch den 15. Juni eine kleine Kanmermusik statt, ausgeführt von Frau Dr. M. Moosherr (Klavier), Frl. Anna Hegner und Frl. Margr. Anklin (Violine). Gespielt wurden Präludium und Fuge in *d*moll auf dem Wohltemperierten Klavier II von Seb. Bach auf einem Silbermann'schen Spinett; 2 Stücke für Klavichord: *La Xénophone*, *La Sybille* von Ph. E. Bach; Sonate für Violine mit Cembalo von Albinoni; Sonate für Pianoforte in *A* dur von Mozart, auf einem Wiener

Flügel vom Ende des 18. Jahrhunderts und Sonate für 2 Violinen mit Begleitung des Cembalo in *B*dur von Ph. X. Bach.

Berlin. Der akademische Verein *Organum* am kgl. akademischen Institut für Kirchenmusik beging letzthin sein 25. Stiftungsfest, zu dem sich über 200 Alte Herren aus allen Teilen Deutschlands eingefunden hatten.

Hannover. Am 3. Mai starb der am 15. Dezember 1831 geborene kgl. Musikdirektor Professor F. Gustav Jansen, bekannt durch seine Forschungen über Schumann und Herausgabe von dessen Briefen usw.

Leipzig. Der a. o. Prof. für Philosophie und Psychologie an der Leipziger Universität, Dr. Felix Krueger wurde an die Universität Halle als Ordinarius berufen.

London. *Funeral music for King Edward VII.* Out of items performed in very numerous places, only a few exceptional can be recorded. St. Paul's Cathedral (Sir George Martin). John Goss's anthem "And the king said", written for Duke of Wellington's funeral, 18 Nov. 1852; Stanford's antiphon, "I heard a voice from Heaven". Westminster Abbey (Sir Frederick Bridge). Beethoven's 3 trombone-movements ("aequales") played from the high triforium; Goss's "requiem" anthem reprinted from "Harmonicon" 1827; Purcell's trombone-march written for the "Libertine" in 1692, and played at Queen Mary II's funeral, 5 March 1695, as printed for first time by W. Barclay Squire in Samm. IV, 230. Beginning with the funeral in 1066 in his own Abbey of Edward "the Confessor", king of the Anglo-Saxons and first of the 8 Edwards, there is a long record of royal funerals at Westminster. Albert Hall (London Symphony orchestra). Stanford's funeral march from music to Tennyson's "Becket", Lyceum theatre 1893. Royal College of Music (Sir Hubert Parry). J. S. Bach's "Trauer-Ode", the German text slightly altered by A. G. Haltenhoff, German teacher at the College. Of this Parry says (cf. Z. XI, 256, May 1910):—

"One special work stands out with some little prominence in the period between the St. John Passion and the St. Matthew Passion about the date of which there is no doubt. Queen Christina Eberhardine, wife of the King of Poland who was also Lord Paramount of Saxony, was regarded with affectionate admiration by the people of Leipzig because, when her husband had gone over to the Church of Rome in order to qualify for the elective throne of Poland, she had remained faithful to Lutheranism. She died in 1727, and the solemn funeral ceremony took place on October 17th., for which occasion Bach wrote a 'Trauer Ode'. It is on much the same lines as a church cantata, though a little longer than the average, and divided into two portions, for a funeral oration to be delivered in the middle, in the same way as a sermon was often delivered in the middle of cantatas on special occasions. It differs from the cantatas mainly in style. The first chorus is quite unlike the first choruses of the cantatas, and most admirably conceived for its occasion in a nobly broad and massive style, with a sense of dignified sadness, the treatment of the voices being frequently ejaculatory, but without any fugal passages. They are two more choruses in the body of the work, one of them fugal and another melodious and homophonic. The solos, which are very fine, are also in a sense massive, and more akin to the solos in the "Passion" than to those in the cantatas. A detail which is interesting and significant is that in the short recitative Der Glocken bebendes Getön reiterated notes for the flutes with pizzicati strings and Gambas and Lutes serve to suggest bells. Parallel effects occur in Komm du süße Todesstunde and Herr Jesu Christ Wahr'r Mensch und Gott; but this is far the most elaborate and interesting example of such devices. It is said that several of the movements were embodied in the St. Mark Passion, which has been lost. A curious interest also attaches to the manuscript, as it is written on paper with a special watermark, which also appears in the paper that Bach used for over forty cantatas, and by this means the approximate date of the cantatas is supplied."

Stuttgart. Am 29. Juni starb unser Mitglied, Hofrat Dr. Alois Obrist (geb. am 30. März 1867), indem er sich aus Eifersucht selbst den Tod gab. Unsere Gesellschaft verliert in Obrist ein liebenswürdiges Mitglied, das stets bestrebt war, den

in Deutschland oft künstlich geschürten Gegensatz zwischen praktischen Musikern und Musikgelehrten auszugleichen. Obrist promovierte 1892 in Berlin mit einer Arbeit über Melchior Franck, wandte sich dann der praktischen Musik zu und bekleidete u. a. längere Zeit die erste Hofkapellmeisterstelle in Stuttgart. Nach seinem Rücktritt widmete er sich neben seiner Stellung als Kustos des Liszt-Museums besonders Studien über Instrumentenkunde, auf welchem Gebiete er ein selbständiges Wissen besaß; er beabsichtigte auch, größere Arbeiten zu veröffentlichen, wozu ihn eine sehr schöne, von ihm erworbene Instrumentensammlung im besonderen befähigt hätte.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aschenbach, Fritz. Behandlung des Kirchenliedes auf geschichtlicher Grundlage. Lehrbeispiele in darstellender Weise. 4. Aufl. Cöthen, Schulze 1910. *M* 3,60.

Ausstellung München 1910. Robert Schumann-Gedenkfeier. 20. b. 23. Mai 1910. Programmbuch. 8°, 64 S. München, Konzertbureau E. Gutmann.

Mit Einführungen von W. Niemann und kleinen Beiträgen von O. Neitzel u. E. Istel.

Bauer, M. Gedächtnisrede gehalten anläßlich der 100jährigen Geburtstages von Robert Schumann. 8°, 8 S. Frankfurt a. M., Druck von Voigt & Gleiber, 1910.

Bitthorn. Geschichte der »Schwedischen Reitersignale«, welche seit dem Jahre 1632 vom Stadtturm zu Delitzsch an jedem Sonnabend um 10 Uhr von der Stadtkapelle geblasen werden. Mit einem schwedischen Reitersignalmarsch. 4. Aufl. 8°. Berlin, Schlesinger 1910. *M* 2,—.

Blümml, Emil Karl. Zwei Leipziger Liederhandschriften d. 17. Jahrhunderts. Als Beitrag z. Kenntnis des deutschen Volks- und Studentenliedes. 1. Die Liederhandschrift des Studenten Clodius (1669). — 2. Die Liederhandschrift dreier unbekannter Studenten (1683/95). Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie. 10. Heft. 8°, XXIII u. 117 S. Leipzig, E. Avenarius, 1910.

Cahn-Speyer, Rudolf, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Münchener Dissertation). Gr. 8°, 130 S. und 71 S. Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Auf Grund eines mit großer Gewissenhaftigkeit zusammengetragenen und mit sicherer Kritik verwerteten Akten- und Quellenmaterials entwirft der Verf. ein anschauliches Bild von Seydelmann's Leben und Wirken, das in mancher Hinsicht geradezu typisch für die Verhältnisse der deutschen Musiker an den damaligen Fürstenhöfen genannt werden muß. Als Kind einer armen Musikerfamilie geboren (der gewöhnlich als sein Geburtstag angegebene 8. Okt. 1748 ist vielmehr sein Tauftag), genießt er zunächst den Unterricht J. C. Weber's und Naumann's, wird 1765 mit diesem und seinem Altersgenossen Schuster nach Italien geschickt — es war das erste und einzige Ereignis seines Lebens —, arbeitet sich dann unter harten Entbehrungen, die sich in den auch aus anderen Musikerbiographien bekannten flehentlichen Bitten um Gehaltszulagen widerspiegeln, 1787 zum Kapellmeister empor, wird zeitweilig mit der Leitung der gesamten Theater- und Kirchenmusik belastet und stirbt schließlich, nachdem man ihn zugunsten F. Paer's in seinen letzten Lebensjahren kaltgestellt hat, am 23. Okt. 1806 als ein Opfer der Überarbeitung. Auch sein künstlerischer Ruf ist, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht über Norddeutschland hinausgedrungen, sehr im Gegensatz zu dem des weit lebensklugeren Schuster, der wohl wußte, was die stetige Fühlung mit Italien auch damals noch für einen deutschen Musiker bedeutete. Schubart z. B., der auf Naumann und Schuster ausführlich eingeht, nimmt von Seydelmann gar keine Notiz. Mit rühmenswertem Fleiße hat der Verf. alle aktenmäßig überhaupt erreichbaren Daten dieses schlichten Künstlerlebens zusammengestellt und vor allem auch in die bisher arg zerfahrene Chronologie der Seydelmann'schen Werke Ordnung gebracht.

Der zweite Teil ist der Betrachtung von S.'s dramatischem Schaffen gewid-

met, das sich auf das Singspiel und die opera buffa erstreckt. Der These des Verf., daß S.'s musikalische Selbständigkeit die Folge seiner Abgeschlossenheit von der großen Heerstraße gewesen sei, vermag ich nun allerdings nicht in ihrem vollen Umfang beizustimmen. Denn Dresden war, wie zu Hasse's Zeiten, so auch damals noch die norddeutsche Stadt, in der sich der Pulsschlag des italienischen Opernlebens am stärksten fühlbar machte, und diesen Einwirkungen vermochte sich auch S. nicht zu entziehen. Hätte der Verf. es unternommen, die Opern Naumann's, des Hauptlehrers von S., eingehender zu behandeln und daraufhin den Einfluß auf den Schüler zu untersuchen, so wäre er höchstwahrscheinlich zu anderen Ergebnissen gelangt. Hier liegt m. E. die Hauptschwäche des sonst gründlichen Werkes. Auf Naumann's Rechnung, der, anfangs ein Schüler Hasse's, später doch mehr und mehr in das Fahrwasser der Neuneapolitaner einlenkte, ist wohl jener weiche, schwelgerische Gefühlsausdruck in der Melodik zu setzen, der sich auch bei S. findet, dann aber auch die vom Verf. gebührend hervorgehobene charakteristische Verwendung der Bläser, die »Kunst, blasende Instrumente am gehörigen Orte zu benützen«, wie Schubart sich ausdrückt.

In der summarischen geschichtlichen Übersicht über die beiden von S. kultivierten Gattungen sind dem Verf. ein paar Irrtümer mit unterlaufen, so z. B. der, daß Hiller den kolorierten Stil überhaupt aus dem Singspiel ausgeschlossen habe (S. 60, vgl. dagegen Hiller's »Lisuart«, »Krieg«, »Jubelhochzeit« u. a.) und über die Entwicklung des Buffofinales (S. 74, vgl. Kretzschmar's Ausführungen über Logroscino im Jahrb. Peters f. 1908). Dagegen sind die Besprechungen der einzelnen Werke im allgemeinen durchaus gelungen und reich an feinen Beobachtungen, die durch eine stattliche Anzahl geschickt gewählter Notenbeispiele erläutert werden. Charakteristisch ist, daß S. auch in seinen Singspielen das italienische Element besonders bevorzugt, zumal in der »Schönen Arsene«. Für den Erfolg des Favart'schen Sujets in Deutschland spricht übrigens auch die wenig bekannte Tatsache, daß es bald darauf, 1779, von dem Stuttgarter Gauß ebenfalls komponiert wurde. Unter den deutschen Zügen macht der Verf. mit Recht (von den Formenelementen des Singspiels überhaupt natürlich abgesehen) auf die innere Wärme an den Höhepunkten der Gefühlsäußerung, sowie auf die sorgfältige Deklamation aufmerksam. Freilich steht S. damit nicht allein, sondern hat unter seinen bedeutenderen deutsch-italienischen Zeitgenossen und Vorgängern zahlreiche Gesinnungsgenossen.

Für die Behandlung der Buffoopern schulden wir dem Verf. angesichts unserer immer noch sehr lückenhaften Kenntnis von der Geschichte dieser Gattung besonderen Dank. Hier liegt S.'s Hauptstärke auf dramatischem Gebiet; er steht dabei als durchaus fortschrittlicher Meister da, vor allem was die Orchesterbehandlung betrifft. Der Verf. geht denn auch auf diese Werke besonders liebevoll ein. Hervorgehoben sei hier nur die jedenfalls aus dem Melodram übernommene Einführung des Leitmotivs und der freien musikalischen Szene, für die S. allerdings nicht nur in der komischen, sondern auch in der ernsten Oper Vorbilder vorlagen, vgl. die Schlußszene von Jommelli's »*Fetonte*«; auch der Brauch, an besonders kritischen Momenten den Streichern ein Bläserorchester gegenüberzustellen, findet sich bereits bei dem genannten Meister. Zu verwundern ist es dagegen, daß dem Verf. die instrumentalen Eselsohren des Midas in Bach's bekannten *Dramma per musica* entgangen sind (S. 90).

Manches wäre noch zu erwähnen, wenn der Raum es verstattete: so vor allem die Ausführungen über die interessante Kantate »*Circe*« auf einen französischen Text und über S. als Oratorienkomponisten. Alles in allem genommen stellt aber auch dieser zweite Teil einen sehr anerkennenswerten Beitrag zur Geschichte zweier Gebiete dar, die noch lange nicht nach allen Seiten durchforscht sind. Man wird das verdienstvolle Werkchen nicht ohne bleibenden Nutzen aus der Hand legen. H. Abert.

Daffner, Hugo. Musikwissenschaft & Universität. Eine Denkschrift. Kl. 8°, 23 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

Fischer, Kurt. Gabriel Voigtländer, ein Dichter und Musiker des 17. Jahrhunderts. (Berliner Dissertation). 8°, 79 S. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel.

Goehlinger, Franz August. Geschichte des Klavichords. (Basler-Dissertation) 8°, 132 S. Basel, (Buchdr. E. Birkhäuser) 1910.

Gottschalg, A. W. Franz Liszt in Weimar u. seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen u. Tagebuchnotizen, nebst Briefen des Meisters. Hrsg. v. Carl Alfr. René. Gr. 8°, VIII, 159 S. m. 6 Taf. Berlin, A. Glaue, 1910.

Hansing, Siegfried, Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen. Schwerin, Selbstverlag.

Ein düftelnder Klavierbaupraktiker, der die landläufigen akustischen Ergebnisse nicht ohne weiteres auf den Klavierbau überträgt. Er wehrt sich gegen die Hypothese der Corti'schen Fasern, hält anstelle der Schwingungen die Stöße für die Ursache der Tonentstehung und versucht auch gegen tonpsychologische Resultate anzugehen, allerdings hier mit geringerem Erfolge. So ist es z. B. unrichtig anzunehmen, daß Schwingungen und Wirkung eines Tones verloren gehen, wenn ein stärkerer Ton auftritt. Verf. scheint nur ein bewußtes Hören zu kennen und möge sich deshalb einmal vorstellen, wenn außer den Grundtönen einer Musik Obertöne und Geräusche als Hauptteile der Klangfarbe nicht zur Geltung kämen, nur weil sie nicht in das Bewußtsein treten!

In stets praktisch-anschaulicher Art sucht Verf. die Begriffe Klang und Ton klarzumachen, stellt die temperierte Stimmung durch Längenmaße dar und weiß die Vorzüge einer guten Intonation (Verhältnis zwischen Grundton und Obertönen) in das rechte Licht zu rücken. Als »Lehrbuch« nimmt das Werk unter der geringen Zahl gleichartiger Ausgaben wegen seines fachgemäßen Inhalts und seiner durchaus klaren Gestaltung die erste Stelle ein und dürfte darum nicht bloß angehenden Klavierbauern, sondern auch Musikstudierenden einen willkommenen Auswahlstoff aus der sonst trockenen Akustikmaterie darbieten.

Ludwig Riemann.

Hirzel, Bruno. Anton Gosswin ca. 1540—1594. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkapellen in München u. Freising. München, Hans Sachs-Verl. 1910. ℳ 2,—.

Kapp, Julius, Franz Liszt. 8°, XIV und 607 S. Berlin, Schuster u. Löffler, 1909. ℳ 10,—.

Der Verfasser des vorliegenden Buches hatte die Absicht, eine »wirkliche Biographie dieser gewaltigen Kunsterscheinung« zu schreiben. Er schied den Stoff in zwei große Hauptteile, die »Lehrjahre und Virtuosenjahre (1811—1847)« und »Liszt als Vorkämpfer und Haupt der Neudeutschen Schule« und behandelte in der ersten Hälfte die »Kinderjahre«, die »Lehrjahre unter des Vaters sicherer Führung«, die »inneren Kämpfe«, die »Wanderjahre mit der Gräfin d'Agoult« und die »Virtuosenjahre«, in der zweiten Hälfte »Weimars musikalische Glanzzeit«, den »Aufschwung der Weimarer Oper unter Liszt's Führung«, »Liszt's Weggang von Weimar«, »Liszt in Rom« und »Weimar-Pest-Rom«. An den Anfang ist ein »Stammbaum der Familie von Franz Liszt« gestellt, der »Anhang« bringt eine Aufstellung der musikalischen und literarischen Werke Liszt's sowie seiner Briefe, und eine fleißig gesammelte Lisztbibliographie, die etwas selbstgefällig als »vollständige« bezeichnet wird. In der »Einleitung« setzt sich Kapp mit R. Louis und Lina Ramann auseinander, erörtert den Standpunkt, von dem aus er an die Arbeit gegangen ist, und weist auf die Benützung eines größeren, unbekannten, vornehmlich aus Briefen bestehenden Quellenmaterials hin. Namentlich aus dem Freundeskreise Liszt's kamen Kapp zahlreiche Mitteilungen zu.

Was das Leben Liszt's anbelangt, so ist hervorzuheben, daß Kapp ein wesentlich Stück weiter gekommen ist als seine Vorgänger. Mit Geschick zeichnet er das Lebensbild Liszt's und verarbeitet hiebei in anerkennenswerter Weise die im letzten Jahrzehnt erschienenen Publikationen und Forschungen, soweit sie Liszt und seinen Kreis, Zeitgenossen und Zeitverhältnisse berühren. Ohne Rücksicht auf eine Partei versucht er die Vorgänge darzustellen, wie sie sich abgespielt haben. Eine Reihe von Ereignissen, beispielsweise Liszt's Beziehungen zur Gräfin d'Agoult und Fürstin Wittgenstein, zu Mendelssohn, Schumann, Wagner, Bayreuth u. a. werden in neuer Beleuchtung gezeigt. Ob die Darstellung da durchweg mit den Tatsachen übereinstimmt und diese nicht doch manchmal zu sehr unter dem Gesichtswinkel Liszt's gesehen sind, mag dahingestellt bleiben. So einfach, wie Kapp meint, ist übrigens das Problem Schumann: Neudeutsche Schule nicht zu lösen.

Kapp war sich wohl bewußt, daß es in einer Biographie, wie er sie bieten wollte, mit der Darstellung des Lebens allein nicht getan ist. Wo und wie behandelte Kapp aber nun die Kompositionen Liszt's?: die Klavierkompositionen im »Anhang« zum 4. Abschnitt, die Lieder im »Anhang« zum 5. Abschnitt des 1. Teils, die sinfonische Musik im »Anhang« (sic!) zum 1. Abschnitt, die Kirchenmusik im »Anhang« zum 2. Abschnitt des 2. Teils. Die Klavierstücke werden auf 2 Seiten, die Lieder auf 4½ Seiten, die sinfonische Musik auf 6 Seiten, die Kirchenmusik auf 4 Seiten beurteilt, bei einem Gesamtumfang des Buches von über 600 Seiten! Wäre Kapp ein Gegner der Liszt'schen

Musik, so ließe sich das verstehen. Das Gegenteil ist aber der Fall. Man fragt sich, aus welchem Grunde Kapp der Kritik der Werke Liszt's einen so beschränkten Raum gewährt hat. Liest man bei Kapp diese Kapitel nach, so beantwortet sich die Frage leicht. Kapp steht der Musik häufig mit einer rührenden Hilflosigkeit und Unkenntnis gegenüber. Nach dieser Seite versagt das Buch vollständig. Auf die Darlegung musikgeschichtlicher Zusammenhänge verzichtet Kapp fast durchweg. Die einen Urteile nimmt er aus zweiter Hand, bei anderen versteigt er sich zu überschwänglichen Lobpreisungen und unzutreffenden Verallgemeinerungen. Da liest man beispielsweise: »Obwohl in Italien, dem Lande des Gesanges, der Instrumentalmusik eine ganz untergeordnete Stellung bisher zukam, fand doch Liszt's Spiel einen ungewöhnlichen Beifall« (S. 100). »Mit dieser [= der Phantasie über Themen aus Robert der Teufel] hat Liszt aus einer schlechten Oper eine Phantasie geschaffen, die ihrem Vorbild weit überlegen ist. Sie ist musikalisch und dramatisch ungleich wertvoller« (S. 138). »Eine innigere und erhabenere Zusammenschmelzung als in dem Lied: ‚Über allen Gipfeln ist Ruh' weist wohl die Lied-Literatur kaum auf« (S. 148.) »Die Graner Messe bedeutet im Schaffen Liszt's einen sehr bedeutenden Moment: Liszt hat seine Berufung zum Reformator der Kirchenmusik, die er schon lange theoretisch anstrebte, erstmalig in die Tat umgesetzt, und zwar mit günstigstem Erfolge« (S. 320). »Etwas innigeres und anmutigeres, als diesen Gretchensatz [der Faust-Sinfonie] weist die Musikliteratur überhaupt kaum noch auf« (S. 406).

Das Buch ist hübsch ausgestattet und enthält eine Reihe gelungener Bilder.

Eine musikgeschichtlich einwandfreie »wirkliche Biographie« wird erst noch geschrieben werden müssen.

Ludwig Schiedermair.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, begründet von F. X. Haberl, herausgegeb. von K. Weinmann. 23. Jahrg. Lex. 8°, 190 S. Druck u. Verlag v. Fr. Pustet, Regensburg, Rom, New-York u. Cincinnati, 1910. *M* 4,—.

Das diesjährige km. Jahrbuch schließt sich seinen Vorgängern unter der neuen Redaktion (seit 1908) würdig an. Es erfreut durch seine Reichhaltigkeit und die Bedeutsamkeit der Beiträge.

Eröffnet wird es durch die biographische Skizze eines Mannes, dessen Tätigkeit weniger der kirchlichen Tonkunst galt, als der Oper und namentlich der Form des Kammerduetts, des Agostino Steffani. (Da die Arbeit mit der Überschrift: I. Münchener Zeit 1654—1688 versehen ist, ohne daß ein II. folgt, dürfen wir wohl für den nächsten Jahrgang die Fortsetzuug erwarten.) Ihr Verfasser, Dr. Einstein, hat sich bereits durch mehrere Veröffentlichungen über seine Beschäftigung mit Steffani ausgewiesen, so in dieser Zeitschrift VIII, S. 84ff., Denkmäler der der Tonkunst in Bayern. Jahrg VI, Bd. II. Hier legt er auf Grund von Münchener nnd römischen Dokumenten eine fleißige Studie vor, die vornehmlich die äußeren Verhältnisse seines Lebensganges, weniger seine künstlerische Wirksamkeit zum Gegenstande hat. Die Angaben der bisherigen Literatur über Steffani's Lebensumstände werden an den Quellen gemessen und mehrfach berichtigt und erweitert; einmal ist auch eine irrtümliche Angabe Steffani's selbst richtig gestellt. Dankbarer Aufnahme sicher darf E. von Werra's Studie über den erst in letzter Zeit der unverdienten Vergessenheit entrissenen französischen Orgelmeister Titelouze († 1633) sein. W.'s biographische Mitteilungen stützen sich vornehmlich auf die Forschungen des französischen Musikgelehrten Pirro (vgl. auch dessen wertvollen Aufsatz in der Tribune de S. Gervais, IV, p. 132, 180, 207, 231), während die künstlerische Würdigung seiner erhaltenen Orgelwerke über liturgische Hymnen und Magnifikat eigene Arbeit liefert. Die Behandlung der Kirchentonarten durch Titelouze ist gegenüber seinen deutschen Zeitgenossen (z. B. Scheidt) überraschend frei und selbständig. Eine Studie D. Orel's behandelt die Übernahme eines böhmischen Ostergesanges aus der utraquistischen in die römische Liturgie und überhaupt die interessante Auferstehungsfeier beider Riten. Der böhmische Gesang wird aber als Übertragung des lateinischen »*Surgit in hac die*« nachgewiesen. Auch seine Singweise wurde dabei herübergenommen; erst vom 16. Jahrh. an findet sich eine zweite Weise, nur für den böhmischen Text. Das sind die wichtigeren Ergebnisse der an der Hand des liturgischen und musikalischen Quellenmaterials sehr fleißig gearbeiteten Abhandlung, die durch mehrere Klischees aus den Originalwerken bereichert ist. Störend ist die Schreibung Trophus für Tropus.

Besonders reich und wertvoll sind diesmal die »kleinen Beiträge« ausgefallen. Einige davon geben Abhandlungen wieder, die dem Wiener Kongreß der IMG. vorgelegen haben. Diejenige des

Redakteurs des Jahrbuchs formuliert in ebenso geschickter wie zutreffender Weise das Verhältnis der konservativen und der fortschrittlichen Richtung in der kath. Kirchenmusik, während H. Müller die Entstehungsgeschichte des deutschen Kirchenliedes in eine neue Richtung lenkt; einer Anregung des Germanisten Jostes folgend, bringt er den Ruf *Kyrie leison* der ältesten »*Leisen*« in Verbindung mit den Anrufungen der Allerheiligenlitanei. Ganz treffliche Gedanken enthält auch Löbmann's Beitrag über »Choralgesang und Kunstgesang«. Aus einer irischen Hs. des 14. Jahrh. ist endlich ein Stammbaum des hl. Gregor (!) mitgeteilt, der bis auf das dritte Jahrh. zurückgeführt wird. Alle Vorfahren sind natürlich Iren. Bis zum Beweise des Gegenteils darf man in diesem Stammbaum wohl die gutgemeinte Arbeit eines patriotisch gesinnten irischen Mönches erblicken, der sehr lange nach Gregor gelebt hat.

Zahlreiche belehrende Referate über Neuerscheinungen aus kirchenmusikalischen oder verwandten Disziplinen beschließen auch diesmal das Jahrbuch, das seit langem unter den periodisch erscheinenden musikwissenschaftlichen Publikationen mit in die erste Reihe gehört. P. Wagner.

Kwortin, Bernhard. Der moderne Gesangunterricht. Eine Kritik. 8°, 116 S. Wien, C. Konegen, 1910.

Laker, Karl. Vereinfachung der Notenschrift und der Einführung in die Musiklehre. Mit 18 in den Text gedr. Notenbeispielen. Lex. 8°, 40 S. Graz, Leuschner & Lubensky, 1910. ℳ 1,80.

Moser, Andreas. Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in zwei Bänden. Zweiter Band (1856—1907). 8°, 401 S. Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1910.

Nagel, Wilibald, Beethoven und seine Klaviersonaten. Bd. 1, 1903, III u. 247 S., ℳ 6,—, geb. 7,75; Bd. 2, 1905, V u. 412 S., ℳ 10,—, geb. 11,75; Langensalza, H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Der erste Band wurde im Oktoberheft 1903, S. 38 kurz besprochen (18 Zeilen), von J[oh.] W[olf], was nur als eine vorläufige Anzeige gelten konnte; deshalb behandle ich hier das ganze Werk eingehender. — Auffallend ist, daß es so lange dauern konnte, etwa ein Jahrhundert nach Entstehung der Hauptmasse dieser Sonaten, bis ein umfangreiches Spezialwerk über sie erschien. Zwar besitzen wir, teilweise seit geraumer Zeit, eine Anzahl von Schriften mäßigen Umfanges darüber (N. berücksichtigt folgende: Lenz 1852—5, Elterlein 1854, Marx 1858; dann Pause bis: Reinecke 1899); ferner bieten manche der vielen Werke über den Meister Besprechungen seiner Sonaten, teilweise ziemlich auf die einzelnen eingehend (von N. besonders berücksichtigt: Lenz, B.-Katalog 1860 und Wasielewski 1888). Aber die Spezialschriften vor der N.'s haben alle schwere Mängel oder Lücken, und die Fülle dieser Meisterwerke verlangte dringend nach eingehender Behandlung durch einen Berufenen, wie sie hier endlich vorliegt. Freilich besitzen wir entsprechende Leistungen erst bei zwei anderen Schaffensgebieten B.'s: Theod. Helm's Schrift von 1885 (1873) über die Quartette und die von Grove (1896) und Prod'homme (1906) über die Sinfonien. N. hat es versäumt, in der Einleitung (S. 1—24) seine Hauptvorläufer in der Würdigung von B.'s Sonaten zusammenzustellen und zu kennzeichnen; nur gelegentliche Bemerkungen gibt er über einige dieser Schriften. Am Schluß der Besprechungen der einzelnen Sonaten stellt er meist eine Anzahl früherer Stimmen kritisierend zusammen; über ihre Auswahl bemerkt er S. 37 Note: »Jedesmal auf alle erklärenden Schriften einzugehen ist ebenso unmöglich wie überflüssig«. Das ist im allgemeinen richtig; aber N.'s Behandlung der früheren Kritiker rechne ich nicht zu seinen starken Seiten. Er hätte einem früher beliebten dilettantischen Schwätzer wie Ernst »von Elterlein« (Gottschald; bis 1883 fünf Auflagen!) viel weniger Raum gönnen sollen, dagegen wäre manches von gewichtigen Urteilen nachzutragen. Namentlich bei solchen Werken oder einzelnen Sätzen, worüber noch keine gleichmäßige Würdigung besteht (sowohl betreffs des Wertes wie der Deutung), wäre es angebracht, möglichst alles anzugeben, was von Urteilsfähigen geäußert wurde; dies würde zur Bildung eines objektiven Urteils beitragen.

N.'s Verfahren bei der Behandlung der einzelnen Sonaten ist folgendes. Zunächst macht er die Angaben über die in Opuszahlen zusammengefaßten Werke: über Zeit des Erscheinens und der Entstehung, sowie ferneres über ihre Geschichte: dankenswerte Zusammenstellungen für solche, denen die Quellenwerke nicht zugänglich sind. Dann geht er die einzelnen Sonaten nach den Sätzen durch, beginnend mit Nachweisung von Skizzen, worauf die eingehende Analyse folgt,

bei den einzelnen Abschnitten nach formalem Gesichtspunkt, wie betreffs der Deutung des musikalischen Gehaltes; dabei wäre Angabe der Taktzahlen erwünscht, wodurch man sich leichter zurechtfände. Zuweilen sind die Hauptteile nicht genügend scharf unterschieden, so daß unklar bleibt, ob N. Sonatenform oder eine andere annimmt (z. B. beim Largo von op. 7, das doch verkürzte Sonatenform zeigt). Im ganzen aber ist anzuerkennen, daß bei der Analyse des Formalen wie des Inhaltlichen alle berechtigten Anforderungen erfüllt werden. Bekanntlich hat die Deutung des Inhaltlichen bei Spielmusik große Schwierigkeiten; N. spricht sich darüber aus in der Einleitung S. 20—4, in Anlehnung an H. Lotze's Grundzüge der Ästhetik, 1884. Jeder, der sich bemüht, die richtige Mitte zu finden zwischen der rein formalen Auffassung der Musik und der einseitigen Gefühlstheorie, wird erfreut darüber sein, bei N.'s Analysen dasselbe erfolgreiche Bestreben anzutreffen. Ein Greuel sind ihm besonders die »philosophischen Floskeln und wohlfeilen schönrednerischen Exkurse« (s. Bd. 2, VII), die gerade bei B.'s Werken noch immer blühen; dagegen verbindet N. verständige Erörterung mit wohltuender Wärme des Vortrags. — Nachdem die Besprechung der einzelnen Sätze erledigt, gibt er immer eine kurze künstlerische Würdigung der ganzen Sonate, wobei, wie erwähnt, auch meist die Ansichten anderer Kritiker angeführt oder erörtert werden.

Das Vorwort (1 S.) teilt mit, daß die Arbeit aus Vorlesungen entstand, gehalten an der technischen Hochschule zu Darmstadt. Die Einleitung (23 S.) behandelt B.'s musikalischen Unterricht in Bonn und seine dortigen Kompositionen (hierbei ist Deiters' Neuausgabe von Thayer's 1. Band, 1900, nicht benutzt), B. als Klavierspieler, seine allgemeine Bildung vor Wien, seinen Unterricht in Wien. Ferner bespricht N. auf S. 13—19: »Was bedeutet B. für uns?« Wir finden hier Allgemeines über den geringen Grad von Verständnis, das er bei den Zeitgenossen fand, seine daraus hervorgehende Vereinsamung, seinen Charakter, die Art seiner Religiosität; all dies zeigt tiefe Kenntnis und Verständnis des Meisters. Weiter (16 unt.—18 unt.) legt N. seine Ansicht dar über B.'s Verhältnis zur Zeit und Art Haydn's und Mozart's; obgleich N. hier wie sonst sich bemüht, beiden älteren Meistern ihr Recht neben B. zu wahren (im Gegensatz zu B.-Fexen wie Lenz und Kalischer), so finde ich doch, daß jene Meister etwas zu kurz kommen, wie es freilich bei ziemlich allen B.-Kennern längst üblich, die in Haydn und Mozart nur mäßig bewandert zu sein pflegen. Hoffentlich sehen sie endlich ein, daß sie die Pflicht haben, dieser wichtigsten Lehrer B.'s Hauptwerke der Spielmusik gründlich kennen zu lernen, gerade zum besseren historischen und künstlerischen Verständnis B.'s. — Dagegen wird niemand bestreiten, daß B.'s Klaviersonaten denen bei der älteren Meister überlegen sind (wovon N. schweigt, vgl. S. 19); das hat seine Gründe im großen Aufschwung des pianofortemäßigen Klaviersatzes seit Clementi und in B.'s zeitweiser Vorliebe für Klaviermusik, verbunden mit meisterhafter Beherrschung des Instruments; ferner in dem günstigen Umstand, daß, obgleich die Hauptmasse dieser Werke (op. 2—31, 2:17 Sonaten) noch seiner ersten Periode angehört (vor dem Eroica-Jahr 1803), sie doch meist schon seine volle Eigenart zeigen, früher als die gleichzeitige Kammer- und Orchestermusik. Dagegen leiden Haydn's Klavierwerke darunter, daß er nur ein mäßiger Spieler war und den älteren dünnen Satz beibehielt; und die Mozart's zeigen die Mängel, daß er, obgleich an Virtuosität Clementi gewachsen, doch dessen vollen Klaviersatz nicht genügend verwertete, dazu nur in wenigen ganzen Sonaten und Sätzen daraus auf seiner vollen Höhe steht. Aber schon Mozart's Duos für Klavier und Violine dürfen sich denen B.'s an die Seite stellen, und dasselbe gilt von Haydn's Klaviertrios (eigentlich auch Duos f. Kl. u. oblig. Viol.).

L. Scheibler.

Nef, Albert. Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Herausgeg. durch die Stiftung von Schnyder v. Wartensee. 8°, VII u. 167 S. Zürich 1909. Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co.

Die verdienstliche Berliner Dissertation gliedert sich in einen geschichtlichen und formanalytischen Abschnitt (S. 1—99); in einen Anhang mit kurzen biographischen Skizzen der namhaftesten Komponisten des behandelten Zeitraums (S. 100—103); in einen bibliographischen Teil (S. 104—115) und in Notenbeispiele (S. 116—167). Namentlich die Bibliographie erstreckt sich auch noch über Kompositionen früherer Jahrzehnte und beginnt mit solchen von Joh. Ludwig Steiner, d. h. mit dem Jahr 1723; dann folgen zunächst weitere von Joh. Casp. Bachofen, dessen Tonsätzen zu Brockes' »Irdischem Vergnügen in Gott« 1740 die erste Notenbeilage entnommen ist. (Exemplare der Liedersamm-

lung besitzen auch schweizerische Bibliotheken.) Im übrigen aber liefern ausschließlich Publikationen von Schmidlin, Egli und Walder das illustrierende Material. Da sie sehr zahlreich waren und zum Teil in zwei und mehr Auflagen erschienen, da ferner auch sogenannte Neujahrsgeschenke (Neujahrsblätter) dazu gehören, mußte sich Nef darauf beschränken, eine Auswahl von möglichst typischen Stücken zu treffen. Zudem hat er die mehrstimmigen Lieder insofern wie die einstimmigen behandelt, als er die bloß harmoniefüllenden Nebenstimmen wegließ, »da durch sie der Eindruck des Liedes im wesentlichen nicht verändert würde«. Natürlich bildet Nr. 14, ein Kanon von zwei Sopranen und Baß, eine Ausnahme. Charakteristisch ist es nun, daß die aus Italien stammende Monodie, welche in Deutschland bereits im 17. Jahrhundert durch Heinrich Albert eingebürgert wurde, in der Schweiz mehr nur nebenbei, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts Eingang gefunden hat. Jedenfalls war der schweizerische Hausgesang vorwiegend drei- und vierstimmig. Dies in Anlehnung an die eifrige Pflege der mehrstimmigen Psalmen von Goudimel. Charakteristisch ferner ist es, daß die Koloraturen des bel canto nicht durchweg eine wichtige Rolle scheinen gespielt zu haben, wenn sie auch da und dort zur Ausschmückung verwendet werden, z. B. in Nr. 2. »Die Singstimme einzelner Lieder würde wohl an einigen Stellen maßvolle Verzierungen, bestehend in durchgehenden, vermittelnden Noten, vertragen. Um aber das ursprüngliche Notenbild nicht zu zerstören, wurde von ihrer Einzeichnung abgesehen.« So richtet auch im einzelnen Nef den Blick auf das Wesentliche. Er stellt außerdem fest, daß da, wo von fremdem Einfluß in der Melodiebildung zu reden ist, namentlich gerade Norddeutschland in Betracht kommt, genauer gesagt: die einfache Linienführung der Berliner Schule. Auch Reminiszenzen an die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, an Sperontes etwa, machen sich geltend. Eigengewächs sind aber besonders die patriotisch gefärbten Lieder. Die 1769 erschienenen Schweizerlieder von Lavater mit Melodien von Schmidlin bezeichnen den Beginn einer Ära, die bis in unsere Zeiten hinein dauert. Wenn Nef der ausländischen Musikgeschichte Parallelen entnimmt, tut er im allgemeinen glückliche Griffe. So mit dem Hinweis auf die deutschen Singspiele. Immerhin ist es wohl etwas zuviel gesagt, »von deutschen Sammlungen enthalte zum erstenmal die ‚Dritte Tracht' des ‚Augsburger Tafelconfects' 1737 einen Rundgesang«. Den Refrain kannte offenbar bereits der Thomaskantor Schein. Vollends die Reflexion über den Text der weltlichen Lieder allgemeinen Inhalts findet eine genaue Analogie z. B. in den mehrfach angezogenen Arien Heinrich Albert's. Auch dort könnte von einer »Angst, Anstoß zu erregen«, gesprochen werden. Was beim musikalischen Teil den im 17. Jahrhundert beliebten Echoeffekt betrifft, geht Nef m. E. gelegentlich zu weit, ihn bei allen Wiederholungen von Tonphrasen anzunehmen. So fühlt man sich in Takt 4/5 von Nr. 17 keineswegs gezwungen, den Namen »Filaminde« plötzlich *pp* vorzutragen. Anders steht es in Takt 7—9, wo ja auch die Worte »im Schlaf« wiederholt werden. Endlich sei zwar nicht bestritten, daß die Entwicklung des Sololiedes im 17. Jahrhundert auf deutschem Boden bei weitem intensiver gewesen ist, als im 18. auf schweizerischem. Aber die Mehrstimmigkeit: »Zu singen und auf allerley Instrument zu gebrauchen«, ist in Deutschland auch in der erwähnten Periode noch nicht verschwunden, und wie die Schlüsselwechsel im Basse madrigalisch angelegter Lieder, die doch öfters als einstimmige skizzenartig gedruckt wurden, es nahelegen, hielten sich gerade bei Heinrich Albert die einstimmigen und die mehrstimmigen Lieder ungefähr die Wage. Mehr äußerlich zu beanstanden ist die nicht überall genaue Übereinstimmung des bibliographischen Verzeichnisses mit den Notenbeilagen. Die gemeinsamen Werke der Singkompositionen 1786, sowie der Schweizerischen Volkslieder 1788 von Egli-Walder hätten auch in Nr. 10—13 und in Nr. 22 als solche bezeichnet und der jeweilige Komponist durch Fettdruck hervorgehoben werden sollen. Vgl. Nr. 21. Daß Egli's Sammlung geistlicher Lieder nicht von 1799, sondern von 1779 stammt, ergibt sich ebenfalls aus der Bibliographie. Doch das sind Nebensachen. Der bezifferte Baß ist von Nef im Anschluß überdies an die weggelassenen Singstimmen ausgesetzt. Die Notenbeilagen ergänzen die wohlgelungene literarische Schilderung der interessanten Übergangszeit aufs beste. E. Bernoulli.

Neue Bach-Gesellschaft. 5. deutsches Bach-Fest in Duisburg, 4. bis 7. Juni 1910. Fest- und Programmbuch. (Erläuterungen zu den Festkonzerten von W. Voigt. S. 96—189.) 8°, 199 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 1,—.

Opieński, Heinrich, Chopin. Bd. X der Publikation »Nauka i Sztuka« (polnisch).

Lemberg, H. Altenberg-Warschau, E. Wende i Sp., 4°, 140 S.

Die Schrift von Opieński verfolgt populäre Ziele. Der Vf. gibt eine Synthese der Chopin'schen Kunst, ohne auf die Analyse der einzelnen Werke des Meisters einzugehen. Von der Definition der nationalen Musik ausgehend, die er auf Grund eines Aphorismus des polnischen Dichters Ciprian Norwid ästhetisch weiter entwickelt, beschäftigt er sich mit markantesten Eigentümlichkeiten der Chopin'schen Individualität, wobei er die falschen Meinungen über dieselbe sowie über einige Werke (besonders die Sonaten) bekämpft. Was die psychologisch-ästhetischen Betrachtungen betrifft, kann man dem Vf. durchaus beipflichten, denn sie sind ebenso feinsinnig wie zutreffend und durch überzeugende und wirksame literarische Form bekräftigt; wir möchten aber doch nicht eine eingehendere Besprechung einiger speziell Chopin'schen Formen (Balladen, Präludien, Scherzi) vermissen, obwohl die Voraussetzung des Vf.s eine andere war. Die Arbeit berücksichtigt fast die ganze wissenschaftliche Literatur über Chopin. In biographischer Hinsicht wird F. Hoesick in nächster Zukunft manches anders beleuchten, jedoch hat Vf. Chopin als Menschen gut und einheitlich dargestellt. A. Chybiński.

Polak, A. J. Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch inbezug auf Tonarten und Akkorde, — 222 S., Preis 8 ℳ, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Als Schlußstein zum Monumentalbau über das Wesen der Intervalle schließt sich der vorliegende 4. Band, dessen Veröffentlichung der Verf. nicht mehr erleben durfte, seinen drei Vorgängern würdig an. Außer einigen Mängeln in der Anordnung und im Druck zeigt das Werk eine vornehme Ausstattung und deutliche zeichnerische Arabesken in kinematographischer Art. Eine dankenswerte Aufgabe liegt in der Offenlegung der Gebrauchsintervalle nach unserem harmonisch-tonalen Gefühl. Zur Anreizung greife ich ein paar Sätze heraus: »wir fühlen vom tiefsten Ton hinauf also mit der Natur harmonisch; Unsere ganze Musik beruht auf dem Quadrichord des Nikomachus (*c f g c*). Nicht die physikalischen sondern die tonalen Eigenschaften bestimmen den Grad der Konsonanz. Warum singt man in Oktaven? Die aufwärtsgehende Richtung eines Intervalls trägt ein anderes Gefühlsmoment wie abwärts, darum ist die symmetrische Umkehrung (Schröder) ein Unsinn«, usw. Die spezifischen Gefühlserreger auf heutige Tonarten und Akkorde kristallisiert und in knappere Formen gegossen, würden ein ausgezeichnetes Lehrbuch abgegeben haben. Der Wert des Buches wird jedoch herabgesetzt durch die übertriebene Heranholung der Kirchentonarten, übertrieben deshalb, weil die Keime der Intervalle doch zum wenigsten dem Boden der Kirchentöne entsprossen sind. Verf. hätte den geschichtlichen Werdegang der Intervalle eingehender aus den Resten nordgermanischer Musik ausgraben und ausbauen und der Herkunft mehr tonpsychologisch zu Leibe rücken müssen. Als blinder Verfechter der Kirchentöne mußte Verf. deshalb auch den bekannten Saint-Saëns'schen Satz über die Tonalität mißverstehen. Die Begründung unserer Eigenart nämlich die große Terz scharf und zu hoch zu nehmen, als einen Protest gegen den früheren Zwang der Kirchentonarten zu erklären, dürfte beweisen, wie verbohrt Verf. in diesen Ansichten gelebt.

Schlimmer noch erscheint mir die Nivellierung der exotischen Musiksysteme mit dem Diatonalsystem unter der Erklärung, daß die Bruchtonstufen als theoretische Spitzfindigkeiten ausschalten und auf diatonische Intervalle lokalisiert werden können. Verf. setzt bei allen Völkern denselben Hörprozeß bezüglich der harmonischen Unterlagen voraus mit dem Unterschiede, daß den Nichteuropäern die harmonischen Unterlagen nur nicht bewußt seien. Selbst wenn wir das latente Gefühl für Harmonie und Tonalität bei den exotischen Völkern zugeben würden, bliebe es doch unbegreiflich, daß sie innerhalb der Jahrtausende ihren Bedarf an Tönen nicht aus den grundlegenden Tönen des Gefühles geholt haben. Das Vermögen unseres Ohres: unreine Tondistanzen auf rein zu modifizieren, können wir doch nicht ohne weiteres bei den Orientalen voraussetzen, da diesen die Vergleichskraft senkrechter Musik fehlt.

Diese Mängel abgezogen, können wir jedoch noch reichlich aus dem Werke lernen, da der Verf. mit rühmenswertem Feingefühl das wunderbar feine Gewebe der Gefühlserregungen unserer Intervalle sichtbar zu machen versteht.

Ludwig Riemann.

Poliński, Alexander, Geschichte der polnischen Musik im Umriß. Bd. VII der Publikation »Nauka i Sztuka«. 8°, 280 S. Lemberg, H. Altenberg-Warschau, E. Wende i Sp., o. J.

Die Arbeit von Poliński ist ein erster

Versuch einer Geschichte der polnischen Musik bzw. Musik in Polen. Eine Geschichte ist sie allerdings nicht, weil der Vf. (ein Autodidakt) keine Entwicklung der einzelnen Formen, der Epochen sowie der einzelnen Komponisten entwirft. Das biographische und musikkulturgeschichtliche, hie und da sogar anekdotisches Material wiegt ganz besonders über. Wir vermissen eine wenn auch skizzenhafte Geschichte des poln. geistlichen Liedes, der Notenschrift, der örtlichen liturgischen Eigentümlichkeiten, der Theorie usf. Wahrscheinlich war es nicht die Absicht des Vf.s dieses zu berücksichtigen, was uns jedoch nicht hindert dies festzustellen. Die Beurteilung einzelner Komponisten ist vom Standpunkte der exakten Wissenschaft unzulänglich; es genügt ja nicht, schwankend zu behaupten, daß ein Komponist weniger, ein anderer mehr die Technik der Setzkunst beherrschte bzw. zu beherrschen schien. Ganz interessant wäre es, zu erforschen, welche Stellung irgend ein Komponist in der Entwicklung der polnischen Musik einnimmt. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß der Vf. bei manchen Tonsetzern (z. B. bei Zieleński), die natürlich leicht faßliche und gerade ins Auge springende Bedeutung haben, eben das zu betonen versuchte, was sie von anderen unterscheidet oder was sie zum erstenmal in die polnische Musik bringen. Jedoch geschieht es sehr bescheiden. Der Vf. hat unzweifelhaftes Verdienst, daß er dank seiner Privatsammlung viele neue Namen zum erstenmal ans Tageslicht brachte; viel besser wäre es, wenn wir etwas über ihre stilistischen Eigenschaften, die Richtung ihres Schaffens und ihre Beziehungen zu allgemeinen Strömungen in Europa erfahren könnten. Seine negativen und positiven Behauptungen unterstützt Vf. sehr selten mit wissenschaftlichen Beweisführungen. Wir sind schon jetzt in der Lage sehr viele Meinungen des Vf.s zu entkräftigen (z. B. die über Nikolaus von Radom, über Wenzel von Samter, Nikolaus Gomółka, Hyacinth Różycki, Thomas Szadek usf.). Daß der Vf. an der Hand des Quellenlexikons von Eitner über manche ihm unbekannte Denkmäler der alten poln. Tonkunst erfahren könnte, ist jedem Kundigen klar. Ebenso hat die poln. Musikforschung in den letzten drei Jahren so zugenommen, daß wir schon jetzt eine Menge der unbekannten alten Tonsetzern und Werke entgegenbringen können, die dem Vf. fremd sind. Nicht bzw. selten einverstanden sind wir mit den Anschauungen des Vf.s über die neuere und neueste poln. Musik; es steckt in ihnen zuviel Subjektives und »Persönliches«. Wir betonen noch einmal, daß in der Arbeit manches Verdienstliche zu finden ist, wenn uns auch die wissenschaftliche, manchmal auch literarische Seite nicht befriedigt und zu befriedigen nicht imstande ist. Auf einzelnes einzugehen hatten wir früher die Absicht gehabt; ob es aber fruchtbringend wäre, das läßt sich jetzt um so sicherer bezweifeln, da die polnischen Bände der D. T. i. Ö. umfangreiches und entsprechend eingeleitetes Material bringen werden.

A. Chybiński.

Reinecke, Carl. »und manche liebe Schatten steigen auf«. Gedenkblätter an berühmte Musiker. 2. verm. Aufl. 8°, 204 S. m. 12 Bildnissen. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1910. *M* 3,—.

Schiedermair, Ludwig. Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh. I. u. II. Band. Simon Mayr. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, 1910. *M* 10,—, *M* 7,50.

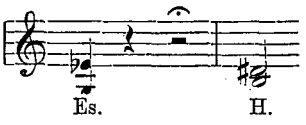
Bis vor wenigen Jahren war für den, der sich mit der Geschichte der Oper, besonders der späteren Blütezeit der italienischen Oper vertraut machen wollte, die Arbeit nicht leicht gemacht. Die vorhandene neuere Literatur beschäftigte sich, so weit sie nicht etwa in Biographien wie Jahn's »Mozart« den Stoff berührte, hauptsächlich mit dem 16. und 17. Jahrhundert. Die moderne Opernforschung hat aber die Anregungen Hermann Kretzschmar's nicht unbeachtet gelassen. Durch die »Denkmäler«, Schiedermair's »Simon Mayr« und Abert's »Jommelli« sind wir der Aufklärung besonders über die neapolitonische Schule und ihre Nachfolger näher gekommen.

In den vorliegenden Bänden sucht Sch. einen genauen Überblick über das Schaffen Mayr's zu geben. Man muß dem Verfasser dankbar sein, daß er das schwer zugängliche Material so gründlich durchgearbeitet hat. Auf eine kurze Einleitung, die die bisherige Mayr-Literatur behandelt, folgt eine auf neues archivalisches Material gestützte Biographie. Dann folgt eine ausführliche Inhaltsangabe und Analyse der erhaltenen Mayr'schen Opern. Ein kurzes Schlußwort versucht Mayr's Stellung in der Operngeschichte zu präzisieren.

Mit der ausführlichen Darstellung der Opern ist unser Wissen über das Aussehen der Opern Mayr's wesentlich bereichert. In unserer Zeit, in der so viel mit Schlagwörtern wie »neapolitanische Schule«, mit der Aufzählung langer

Reihen von Komponistennamen und Operntiteln operiert wird, ist das schon ein ersichtlicher Fortschritt. Über das Wesen der Mayr'schen Kunst und über seine Bedeutung werden wir aber allerdings nicht viel weiter gebracht als es durch Kretzschmar's Aufsätze in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters geschehen ist. Die Anknüpfung an die Vorgänger, die Stellung zu den Zeitgenossen und das Verhältnis zu den Nachfolgern werden in Schiedermair's Werk nicht sehr klar dargestellt. Indessen nimmt sich in dieser Beziehung der zweite Band viel besser aus als der erste. Da sind z. B. die Wege, die von Mayr rückwärts zur französischen Schreckens- und Rettungsoper und speziell zu Cherubini führen, etwas deutlicher angezeigt. Nach anderen Richtungen hingegen sind solche Verknüpfungen nicht so glücklich ausgeführt. Wenn der geistreiche Rossini-Schwärmer und Plagiat begehende Haydn-Biograph, Henri Stendhal-Beyle, der Mayr persönlich kannte, ihn aber zugunsten Rossini's zurückdrängen will, einmal in einem Briefe die Reihe Mozart—Mayr—Rossini aufstellt, so ist das immerhin eine Andeutung über die Stellung, die Mayr von seinen Zeitgenossen angewiesen wird. Nach Sch. wurde Mayr von den Zeitgenossen überschätzt, und diesen Eindruck gewinnt man auch aus den von Sch. gegebenen Analysen der Opern. Es wäre aber für uns sehr wertvoll gewesen, wenn der die Stellung Mayr's in der zeitgenössischen Literatur behandelnde Abschnitt etwas breiter ausgeführt worden wäre (es sind bei Sch. etwa $4^1/_2$ Seiten), er sich nicht auf diejenigen Stellen beschränkt hätte, die ausdrücklich Mayr's Namen erwähnen, sondern den Versuch gemacht hätte, die damaligen Verhältnisse überhaupt heller zu beleuchten. Ebenso wäre es nicht unwichtig gewesen, an der Hand der wenigstens zum Teil vorhandenen Opernstatistiken (z. B. Cambiasi) die Verdrängung Mayr's von dem Spielplan durch Rossini und Genossen klar zu stellen. Dafür hätten wir gern auf einige der ausführlichen Analysen verzichtet.

Mit der etwas stereotypen Form dieser Analysen, die den bei weitaus größten Teil des Werkes ausmachen, wird man sich kaum leicht befreunden. Die Aufzählung der Soli, Ensembles und Chöre mit ihren Tempobezeichnungen wirkt mit der Zeit ermüdend. Auch sind solche häufig wiederkehrende Angaben wie »zwei Klarinetten in *c* treten solistisch hervor« oder »Mayr behandelt die Singstimme einfach und natürlich« nicht gerade inhaltsreich. Über eines freut man sich: das sind die zahlreichen Musikbeispiele. Doch auch hier hätte man eine noch größere Freude gehabt, wenn eine Anzahl der kleineren Beispiele weggeblieben wäre und uns dafür einige größere Fragmente, wie etwa I, 163 f. u. II, 126 f., gewährt worden wären. Dadurch hätten Mayr's Verdienste um die Behandlung des Opernorchesters und sein ganzer Stil eine viel anschaulichere Darstellung erfahren. Von den kleinen Beispielen sind viele eigentlich nichtssagend. Was soll man z. B. mit der folgenden Illustration (I, 246) anfangen? »Zärtlich ruft Zamori nun der Geliebten. Mayr folgt mit der Musik der Handlung und verläßt die bisherige Tonart:



Aber keine Stimme antwortet Zamori.«

Doch sollen derartige Einwände die Anerkennung, die man dem Verfasser zollen muß, nicht verringern.

O. Kinkeldey.

Schmitz, Eugen, Richard Wagner. In »Wissenschaft und Bildung«. 8°, 175 S. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1909. ℳ 1,25.

Unter den mir bekannten kleineren Biographien Wagner's nimmt die vorliegende den ersten Platz ein. Sie ist ruhig und auf solider biographischer Basis geschrieben, sachlich und dabei warm. Neue und tiefere Probleme schneidet sie zwar nicht an, und so hat die Wagnerforschung nicht eigentlich mit ihr zu rechnen, außer mit dem Kapitel über das Leitmotiv, das originalen Wert besitzt.

Sulzer, Jos. Ernstes und Heiteres aus den Erinnerungen e. Wiener Philharmonikers. 8°, III, 93 S. Wien, J. Eisenstein & Co, 1910.

Thomas-San-Galli, Wolfgang A., Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Amalie Sebald, Lösung des vielumstrittenen Problems. 8°, 85 S. Halle a. S., Otto Hendel, 1909.

Will heute Einer über Beethoven's »Unsterbliche Geliebte« schreiben, so mag er darauf gefaßt sein, daß er ein ganzes Buch schreiben wird. Den Raum etlicher Druckbogen benötigt er für die Darlegung der bisherigen Ansichten, zum mindesten ebenso viele Bogen für die Widerlegung dieser früheren Meinungen, endlich braucht er gewiß noch einige

Druckbogen, um eine weitere, vielleicht bessere Ansicht darzulegen und zu begründen. In wenigen Zeilen kann höchstens das Ergebnis einer langen Denkarbeit zusammengepreßt erscheinen als vorausgenommener Abschluß. Nach der Ansicht des Referenten, die in dieser Zeitschrift ebenso längst ausgesprochen, wie vorher in der Biographie Beethoven's (Berlin, Harmonieverlag) wiederholt geäußert worden ist, liegt kein genügendes Material für die Lösung der verknoteten Angelegenheit vor. Man kann nach wie vor den Namen der »Unsterblichen Geliebten« nicht angeben. Vermutungen, wenngleich begründet, sind noch lange keine Beweise. Mag die »Unsterbliche Geliebte« ein junges Wesen aus namenlosem Hause gewesen sein, mag es die Willmann, die Guicciardi, Therese Brunsvik, Amalie Sebald, Therese Malfatti, oder wie neuestens wieder behauptet worden, Bettina von Arnim gewesen sein — für keine läßt sich ein überzeugender Beweis herstellen. Etwas ist überall zu bemerken, das sogar die Wahrscheinlichkeit beträchtlich herabmindert. So geht's auch mit der Annahme Thomas-San-Galli's, als wäre Amalie Sebald die Richtige. In seiner Arbeit scheint mir der negierende Teil, der gegen die Annahme der Guicciardi und der Brunsvik spricht, der wertvollere. Auch die Gründe gegen die Willmann sind, wenn auch nicht überzeugend, so doch halbwegs annehmbar. Dazu erlaube ich mir festzustellen, daß meine wiederholt geäußerte Meinung, die Willmann nur deshalb in den Zusammenhang gezogen hat, weil der Anfang des Liebesbriefes so sehr an Beethoven's Handschrift aus den 1790er Jahren erinnert, aber gar nicht an die Zeit, die (nach bekannten Erörterungen) für die Annahme der Guicciardi und Brunsvik in Frage kommt. Erst im Verlauf des Briefes wird die Handschrift flüchtiger, wie sie es in späterer Zeit bei Beethoven gewöhnlich war. Daß die Willmann wirklich die »Unsterbliche Geliebte« sei, ist also nicht meine »Annahme«, sondern nur ein Möglichkeitshinweis, entgegengestellt den übrigen Möglichkeiten, die auch nicht beweisbar sind. Der Heiratsantrag, den Beethoven der Willmann gemacht hat, ist gut beglaubigt und rechtfertigt im Zusammenhang mit dem Duktus der Handschrift auf den ersten Seiten die Annahme einer Möglichkeit. Thomas-San-Galli sucht, was gewiß auch einmal geleistet werden mußte, alles hervor, was zugunsten seiner Behauptung von der Amalie Sebald spricht. Ich hätte gerne gesehen, daß er auch den entgegenstehenden Stellen im bekannten Liebesbrief seine Aufmerksamkeit zugewendet hätte. Da ist zum Beispiel der »grundlose schlechte Landweg«, der gar nicht recht zu der Gegend der vielbesuchten böhmischen Bäder paßt; da ist weiterhin die Stelle »Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege dasselbe Schicksal« [nämlich: liegen zu bleiben. Also waren auch die gewöhnlichen Wege grundlos und schlecht!], eine Stelle, die viel eher auf einen Landweg in Ungarn zu passen scheint, als auf die Straßen bei Karlsbad und Teplitz; da ist ferner der ungeheuere Gegensatz im Ton des dreiteiligen Liebesbriefes zum Ton der Briefe an Amalie Sebald, die er z. B. stets mit: Sie anredet, wogegen im Liebesbrief intimes, vertrautes: Du angewendet erscheint. Daß zwischen Amalie Sebald und Beethoven eine gewisse Zuneigung bestanden hat, war ja niemals zweifelhaft, aber muß deshalb Amalie gerade die »Unsterbliche Geliebte« sein? Der Brief wird eben doch an Jemanden anderen gerichtet gewesen sein. Er muß auch nicht durchaus im Jahre 1811 geschrieben sein. Esterhazy war zwar 1811 in Teplitz (was von Max Unger vor kurzem im Musikalischen Wochenblatt erörtert worden ist). Esterhazy war aber sonst so oft auf den ungarischen Besitzungen, daß in bezug auf die Erwähnung Esterhazy's für andere Jahre als 1811 auch noch Platz genug übrig ist.

Zur Datierung des Blättchens von Beethoven's Hand, das Th. auf S. 61 seiner Arbeit mitteilt, bemerke ich, daß auf dem Original von der Hand der Empfängerin vermerkt ist: »Dies fand ich im Jahre 1812 auf meinem Tisch als Anmeldung . . . Amalie Krauße, geb. Sebald, Sängerin«. Beethoven's eigene Datierung des Blättchens lautet: »Töpliz am 8ten August 1811«.

Im allgemeinen ist die Schrift über Amalie Sebald als »Unsterbliche Geliebte« Beethoven's tüchtig durchgebildet. Sie ruht auf einem gewissenhaft zusammengetragenen Material. Wenn die Gedankenverbindungen des Autors Andere nicht voll überzeugen konnten, so liegt das sicher nicht etwa an Flüchtigkeiten oder Ungenauigkeiten der Arbeit, sondern an der Natur des Materials, das eben eine Entscheidung in der behandelten Sache nicht zuläßt.

Th. v. Frimmel.

Voigt, A., Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. 326 S. Quelle u. Meyer.

Beim Lesen dieses eigenartigen Büch-

leins weht uns ein Atemzug der lebendigen Natur entgegen. Staunend stehen wir vor einer Beobachtungsfähigkeit und Gehörsleistung, die nicht etwa bloß die Aufschrift der Vogelstimmen registrieren, sondern ursächlich aus den Lebensäußerungen der Vögel zu erklären versuchen. Nach Art der Neumenschrift weiß Verf. die schwer greifbaren Höhen und Tiefen der Vogeltöne uns vor Augen zu führen und durch sinnfällige Merkmale zum Bestimmen anzureizen. Auch wir Musiker können aus dem Studium des Büchleins ein Fazit ziehen: die Genußmöglichkeit eines Zusammenhangs von Tönen hängt nicht von absoluten Gesetzen ab. Wir erfassen den Zusammenhang nach Erzeuger, Ort und Stimmung. L. Riemann.

Volkslieder aus der Rheinpfalz, mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt. Im Auftrag des Vereins für bayerische Volkskunde herausgegeben von Heeger u. Wust. Bd. 1., gr. 8°, XV, 304 u. 7 S. Kaiserslautern, H. Kaiser, 1909. ℳ 3,80.

Das vorliegende neue Volksliederbuch bildet den Niederschlag fünfzehnjähriger treuer volkskundlicher Arbeit. Bei oberflächlichem Hinsehen könnte man meinen, deutsche Volksliedersammlungen gäb's nachgerade genug; so kann aber nur der sprechen, den die Masse des Vorhandenen irrt, nicht, der seinen inneren Wert prüft. Im Gegenteil: an wirklich Gutem haben wir gar keinen Überfluß. Es ist sehr erfreulich, daß Heeger, der die Sammlung redigiert hat, nicht bei dem anfänglichen, kleinmütigen Entschluß stehen geblieben ist, die Texte allein zu veröffentlichen; sehr erfreulich, daß er noch rechtzeitig den Mann fand (Wust), der den musikalischen Teil besorgte und gleichzeitig einen reichen selbst gesammelten Melodienschatz mitbrachte. Darüber, glaube ich, besteht kein Zweifel, daß Volksliedersammlungen ohne Singweisen heute nicht mehr an die Öffentlichkeit kommen dürfen, soweit sie volkskundliches Interesse beanspruchen wollen.

In der äußeren Anlage hat sich Heeger genau an Erk-Böhme's »deutschen Liederhort« angeschlossen. Das ist gewiß ein guter Gedanke, bedeutet insbesonders dem Forscher eine Erleichterung der vergleichenden Arbeit. Gerade bei Volksliedern aber hat die Anlage der Erk-Böhme-Sammlung ganz empfindliche Schattenseiten. Eine will ich erwähnen: nur eine Strophe ist der Singweise unterlegt, bei allen andern ist in Zweifelfällen für die Rhythmisierung des Textes kein Anhalt gegeben; — und solche Zweifel treten bei einer Dichtgattung, die so große Freiheit der Versfüllung besitzt, wie das deutsche Volkslied, sehr häufig auf. Wär's nicht möglich, diesem Mangel zu begegnen? Gegen den Grundsatz der Herausgeber, die Lieder »getreu, mit allen Unebenheiten und Entstellungen« wiederzugeben, läßt sich aus praktischen Gründen nichts einwenden; immer besser, die Lieder in allerlei Graden des Zersungenseins kennen zu lernen, als Rekonstruktionen vor sich zu haben, die man auf ihre Güte nicht nachprüfen kann. Aber unter dem Schutz der getreuen Niederschrift darf sich nimmermehr das Mißverständnis breit machen. Die rhythmische Form ist beim Volkslied mit vom Wichtigsten: oft genug trägt sie zur musikalischen Schönheit der Lieder mehr bei, als die melodische Linie. Da sollten es die Herausgeber ängstlich vermeiden, durch ungeschickte Notierung die formale Verständlichkeit noch mehr zu erschweren, als es die mündliche Überlieferung in unsrer kunstfeindlichen und formlosen Zeit schon getan hat. Wieweit Heeger sich Erk-Böhme's Technik der sittlichen Reinigung der Texte und der ganzen Sammlung zu eigen gemacht hat, wie weit also das Werk ein getreues Spiegelbild des pfälzischen Volksgesanges ist, wird man erst entscheiden können, wenn die Sammlung abgeschlossen ist und die in Aussicht gestellte Abhandlung, also das »Nachwort« des Herausgebers vorliegt.

Dem Redakteur der Singweisen, Herrn Wust, kann nicht zugegeben werden, daß es unnötig sei, die Art zu kennen, wie in der Pfalz zweistimmig gesungen wird. Das Vorwort bemerkt dazu, daß das Volk die begleitende zweite Stimme immer in Terzabständen singt und selbst dort, wo ein Sextengang eintreten müßte, diesen umgeht durch Überschlagen der zweiten über die erste Stimme«. Wust meint also, daß die zweite Stimme ohne Schwierigkeit aus dem ersten herausgelesen werden könne. Leider irrt er hierin. Nicht einmal bei dem Beispiel (Nr. 98), das das Vorwort selbst gibt, wird der Leser, sei er auch ein mit dem Volksgesang wohlvertrauter Fachmann, aus dem Buch allein die zweite Stimme sicher rekonstruieren können — wenn er nicht eben die pfälzische Singart aus eigner Erfahrung kennt. Es ist bedauerlich, daß gerade in diesem sehr interessanten Punkte die vorliegende Sammlung, der so bald eine Konkurrentin nicht erstehen wird, zum Vergleich nicht herangezogen werden kann. Das Nachwort der Herausgeber könnte leicht das Versäumte nachtragen, indem es außer einer genauen Beschreibung der rhein-

pfälzischen Singmanier auch eine genügende Zahl guter Beispiele gibt.

Der erste Band des groß angelegten Werkes enthält mit mehr als 150 Nummern nur die erzählenden Liedern und einen Teil der Liebeslieder. Man wird mit Vergnügen den vier folgenden Bänden entgegensehen. Curt Rotter.

Besprechung von Musikalien.

Fux, Johann Joseph. Costanza a fortezza. Festa theatrale in drei Akten. Dichtung von Pietro Pariati. Die Tänze von Nicolo Matheis. Mit 7 Illustrationen. Bearbeitet von Egon Wellesz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unter Leitung von Guido Adler. XVII. Jahrg. Wien, Artaria & Co., 1910. K 36, *M* 30.

Gumpelzhaimer, Adam. Ausgewählte Werke. Eingeleitet und hrsgb. von Otto Mayr. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 10. Jahrg., Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1909] *M* 15,—.

Mozart, Leopold. Ausgewählte Werke. Hrsg. von Max Seiffert. Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge, Neunter Jahrgang. Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 20,—.

Als zweiten Band des neunten Jahrganges der Denkmäler der Tonkunst in Bayern hat Max Seiffert eine Anzahl Kompositionen Leopold Mozart's in Partitur herausgegeben und sich dadurch sicherlich ein großes Verdienst erworben.

Nach einem inhaltsreichen Vorwort, auf das ich später noch zurückkommen werde, enthält der Band specimina jeder Musikgattung, die Leopold Mozart gepflegt hat, mit einziger Ausnahme der dramatischen.

Vorangestellt sind die Kompositionen für die Kammer, dann folgen solche für den Konzertsaal und schließlich etliche für die Kirche.

Unter allen diesen Stücken sind die 3 Klaviersonaten durch die mehrfachen Hinweise auf W. A. Mozart die interessantesten.

Von den übrigen Kammerkompositionen möchte ich den 3 *divertimenti à tre* aus dem Jahre 1760 den Vorzug geben, die in der Tat prächtige Stücke sind und sich sehr gut beim Unterricht im Ensemblespiel in Musikschulen verwenden lassen.

Von des Meisters Arbeiten für den Konzertsaal enthält der 1 Band Konzert für Trompete, 1 *Sinfonia di camera*, 1 *Sinfonia burlesca* (ohne Violinen), 1 *Divertimento militare*, 1 *Sinfonia di caccia* und die »Bauernhochzeit«, welch' letztere Leopold Mozart in sehr humorvoller Weise geschildert hat.

Hieran schließen sich dann die Kompositionen für die Kirche, nämlich 2 Arien aus im übrigen verloren gegangenen Oratorien, ein *Offertorium de sanctissimo sacramento* und die *Litaniae de venerabili* in *C*dur.

Merkwürdig ist in letzterem Stücke die Anwendung der Tonmalerei im Orchester (auf S. 217 u. 218), wozu das Textwort »tremendum« Veranlassung gegeben hat.

Wenn ich jetzt nochmals auf das Vorwort zu sprechen komme, so hat dies seinen Grund darin, daß dasselbe neben vielem Neuen und Interessanten auch einiges enthält, das einer Berichtigung bedarf.

Auf S. XLIII führt Seiffert die 12 Stücke für 2 Violinen, welche der französischen Ausgabe[1]) der berühmten Violinschule am Schlusse beigegeben sind, als Kompositionen Leopold Mozart's auf. Die ist nicht richtig. Wenigstens stammen nicht alle diese 12 Duos von ihm, was ich bei Nr. 6, 9 und 11 bestimmt nachweisen kann, welche Bearbeitungen von Stücken aus Monsigny's Singspielen sind.

Nr. 6 findet sich in »*Le roi et le fermier*« (Akt II, 4) und Nr. 9 und 11 im »*Deserteur*« (ersteres Stück als Entr'acte 1, letzeres aber am Schlusse der Oper).

Auf S. XLII bespricht Seiffert Leopold Mozart's »Schlittenfahrt«. Er teilt ein thematisches Verzeichnis sämtlicher Sätze des Werkes mit und fügt folgendes hinzu: »Der originale Orchestersatz ist verschollen, auch sind weder ein Autograph noch ein alter originaler Druck des Klavierarrangements bekannt«. Man

1) *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon*, composée par Léopold Mozart, traduite de l'allemand en français par Valentin Roeser. Prix 12 fr. On trouvera à la fin de cette Méthode XII petits duos et un caprice, faciles et à la portée des commançants. A Paris, chez Mr. Boyer, au Magazin de musique. Ein Exemplar dieser sehr seltenen Ausgabe auch im Besitze des Schreibers dieser Zeilen.

kenne, sagt er weiterhin, nur 2 neuere Ausgaben des Klavierauszuges, nämlich eine von A. Kühnel (bureau de musique) in Leipzig, und eine andere, wie es scheint noch ältere: »*La course aux traineaux*« benannte von H. C. Steup in Amsterdam. Von der Kühnel'schen Ausgabe besitzt das Kgl. Konservatorium in Brüssel, von der Steup'schen aber das Britische Museum in London ein Exemplar.

Vor vielen Jahren habe ich mir nach alten, aus dem 18. Jahrhundert stammenden und von dem fürstlich Thurn und Taxis'schen Kammermusikus Wassmuth geschriebenen Orchesterstimmen eine Partitur der L. Mozart'schen »Schlittenfahrt« angefertigt und diese dann mit den handschriftlichen Orchesterstimmen zur »Schlittenfahrt«, welche damals im Besitze der Hofmusikalienhandlung C. A. Klemm in Leipzig waren, verglichen. Bis auf die Einleitung zum ersten Satze stimmt meine Partitur mit den Klemm'schen Orchesterstimmen durchaus überein.

Ein Vergleich der Anfangstakte eines jeden Stückes meiner Partitur mit denen, die Seiffert nach den beiden Klavierauszügen mitteilt, zeigt, daß man es hier mit zwei ganz verschiedenen Kompositionen zu tun hat, welche nur einen einzigen Satz (Kehraus) gemein haben.

Die in Brüssel uud London befindlichen Klavierauszüge enthalten nach Seiffert's Angabe 12 Stücke. Meine Partitur weist zwar auch 12 Stücke auf, doch wird diese Anzahl nur durch öftere Wiederholung einzelner Sätze an verschiedenen Stellen des Werkes erreicht.

Leider ließ sich bis jetzt nicht feststellen, welche der beiden Kompositionen die echte, von Leopold Mozart verfaßte »Schlittenfahrt« ist.

In der Schweriner Regierungsbibliothek wird noch eine dritte »Schlittenfahrt« benannte Komposition aufbewahrt, für deren Verfasser Joh. David Holland (geb. gegen 1746) gilt. Die einzelnen Sätze dieses Werkes haben fast alle die gleichen Überschriften wie die Mozart'schen, doch lassen die von O. Kade, dem Herausgeber des Katalogs dieser Bibliothek mitgeteilten Anfangstakte, sowie dessen sonstige Angaben über dieses opus deutlich erkennen, daß diese Komposition weder mit meiner Partitur noch mit den beiden Klavierauszügen übereinstimmt.

Von den Oratorien Leopold Mozart's, deren Partituren Seiffert als verschollen bezeichnet, war ich so glücklich, eine von Kapellmeister Schletterer in Augsburg hergestellte Partiturabschrift nach dessen Tode 1894 käuflich zu erwerben. Das »*Oratorium pro quadragesima*« bezeichnete Werk besteht aus folgenden Nummern:

1. *Sinfonia*, *Adagio* C *Es dur* (Streichorch. und 2 Hörner) geht in ein *Recitativo coi stromenti* über. Sopran: »Wie, träger Adams Sohn, hat dein betörtes Ohr schon den Gebrauch verloren?«
2. *Aria* für Sopran, *Adagio* 3/4 *Es dur* (Streichorch., 2 Hörner u. Cembalo): »Wer, ach, wer erstaunet nicht«.
3. *Recitativo secco* (Tenor): »Was doch erblicket hier das matte Augenlicht?«
4. *Aria* für Tenor. *Molto allegro* C *D dur* (Streichorch., 2 Hörner u. Cembalo): »Ist denn heut des Himmels Macht ohne Blitz und Donnerwaffen«.
5. *Recitativo secco* des Angelus (Sopran): »O Wort, unbedachtes Wort«.
6. *Aria* des Angelus, *Andante* 2/4 *A dur* (Solovioline mit Viola und Violoncello): »Redet nun, ihr offnen Wunden«.
7. *Recitativo secco* des Peccator (Sünders): »Genug, dein unfehlbares Wort«.
8. *Aria* für Tenor, *Andante* 2/4 *F dur* (Streichorch., 2 Hörner u. Cembalo): »O Größe meiner Schuld«.
9. *Recitativo secco*: »O siehe Gottes Sohn«.
10. *Duetto* (Sopran u. Tenor) *Moderato* 3/4 *Es dur* (Streichorch., 2 Hörner und Cembalo): »Wenn Gottes Huld ist ohne Schranken«.

Am Ende der Partitur steht: Omnia ad majorem Dei gloriam.

Josef Liebeskind.

Verschiedene Musikalien.

Eine Reihe Musikalien, meistens Editionen älterer Musikwerke, seien in Kürze angezeigt. An größeren Werken liegen u. a. Monteverdi's »*Orfeo*« (Milano, Associaziane Italiana di Amici della Musica, 1909 fr. 10), die Pilger von Mekka von Chr. W. von Gluck (Sämtliche Werke, Bd. 1. Verlag der Gluckgesellschaft) und das Weihnachtsoratorium von Schütz (Sämtliche Werke, 17. Bd., sowie Klavierauszug) vor, welch' letzteres Werk, von A. Schering sorgfältig herausgegeben, schon in einer Reihe Städte aufgeführt wurde und berufen scheint, die Weihnachtsmusik um ein liebliches, wenn auch nicht allzu bedeutendes Werk zu bereichern. Gluck's *La recontre imprévue* ou *les Pélegrins de la Mecque* ist die erste Äußerung der vor einem Jahr gegründeten Gluckgesellschaft, die Herausgabe (von Dr. Max Arend) gibt zu starken Bedenken Anlaß und läßt wünschen, daß die Gluckgesellschaft, was die Herausgabe von Gluck's Werke betrifft, in andere Hände kommen

möge[1]). Das durchaus unreife Vorwort (man stößt auf Sätze wie: in dem Werk hätte man »vielleicht die beste komische Oper, die je geschrieben worden ist, vor sich«) setzt die Gluckgesellschaft einer unangenehmen Stellung aus, den Basso continuo auszusetzen, fiel dem Herausgeber nicht ein, obgleich er die Notwendigkeit gemerkt hat. Er glaubt, daß sich das Werk, so wie es vorliegt, ohne weiteres aufführen lasse; auch die Übersetzung gibt zu starken Bedenken Anlaß. — Den »*Orfeo*«, der in Konzertdarbietung in einer Reihe italienischer Städte zur Aufführung kam (S. vorletztes Heft S. 261) hat G. Orefice bearbeitet, und zwar eben im Hinblick auf die praktische Aufführung. Aus fünf Akten machte er vier — Orfeo und Euridice bekommen sich — und auch sonst ist das Werk mehr als zur Hälfte gekürzt. Orefice, von dem Monteverdi's Ariannenklage in deutschen Konzertsälen in den letzten Jahren etwa zu hören war, arbeitet mit modernem Orchester und verwischt das Originalkolorit, über das man sich allerdings noch reichlich Gedanken machen darf, oft vollständig; der Historiker wird an diesem modernen Monteverdi vorbei gehen. Gewundert habe ich mich indessen, daß Eitner's Ausgabe auf diese Bearbeitung einen stärkeren Einfluß ausübte, als man ahnen konnte. Der außerordentliche *Cis*-moll Akkord (Kretzschmar brachte ihn zuerst wieder zur Geltung) beim Eintritt der Botin hat auch hier einen schwächlichen Sextakkord auf *cis* ergeben, mit dem Motiv bei Orfeo's Klagegesang, das Eitner einführte, arbeitet Orefice sehr ausführlich. Über die Funktion mancher Instrumentalstücke, von denen der größere Teil beibehalten ist und die in Aufführungen große Wirkung ausüben, ist sich Orefice nicht klar geworden. Dann darf man sich besonders wundern, daß die Gesangsstimme fast genau übernommen worden ist, und gerade hier hätte manches getan werden können, um dem Werk zu berechtigter größerer Abrundung zu verhelfen. — Eine schöne, in Aufführungen erprobte, genau bezeichnete Ausgabe des Bach'schen *Magnificat* hat Karl Straube (C. F. Peters, Leipzig, M. o.) erscheinen lassen. Da Straube nicht zu den schriftstellernden Musikern gehört, sind seine Vorworte zu Ausgaben älterer Musik von Interesse. Der Herausgeber schließt sich in der Einrichtung des Orchesters usw. genau den historischen Prinzipien an, um so weniger verstehe ich an dieser Stelle den Satz, daß

»dieser Versuch nicht trockenem Gelehrtenkalkül, dem philologischen Bedürfnis nach historischer Treue, Stilechtheit entsprungen — derartigen unerreichbaren Phantomen nachzusingen überlassen wir andern —, vielmehr der rein sachlich gewonnenen Überzeugung, daß dem Werke Bach's am sichersten damit gedient sei, den Gebrauch der uns heute zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel, soweit dies überhaupt möglich ist, demjenigen anzunähern, welchen das anbrechende 18. Jahrhundert von den seinigen gemacht hat«.

Was an dieser Stelle der Seitenblick auf die historische Treue tun soll, begreift man nicht recht, da diese von Str. so weit in Kraft gesetzt ist, als sie nach heutigen Begriffen überhaupt so ziemlich erreichbar ist; selbst die Aussetzung des Basses zeigt nirgends etwas Eigenmächtiges. Wenn Musiker heute die historischen Prinzipien in die Tat übersetzen können, so arbeiten sie ganz frei und gewissermaßen selbstverständlich mit den Resultaten, die zu erhalten teilweise ganz trockene Gelehrtenarbeit nötig war. Von Interesse ist das über die Instrumentation der früheren Komponisten Gesagte, der Vergleich mit Reger gibt vielleicht einmal den Anlaß, sich darüber genauer auszusprechen. — Daß man Pergolesi's *Stabat mater* (Breitkopf & Härtel, Part. *M* 6,—) endlich einmal in einer authentischen, von G. Schreck trefflich besorgten Ausgabe studieren und aufführen kann, wird jeder begrüßen. Wer in der originalen Dynamik ein wichtiges Mittel erblickt, die Absichten eines Komponisten zu erkennen, ist für die Ausgabe doppelt dankbar; denn Pergolesi gehört zu den Meistern, die in dieser Beziehung interessant sind. Die Ergänzungen kann ich allerdings nicht alle billigen, es wird sich einmal Gelegenheit bieten, in größerem Zusammenhnnge darauf zurückzukommen.

An Instrumentalmusik ist verschiedenes zu nennen. Von J. Haydn's Sinfonien der ersten Periode sind einige separat erschienen, die Sinfonie *g*-dur *Le soir* (Nr. 8) und die in *D*-dur: Mit dem Hornsignal (Nr. 31). Bis dahin hat die Praxis von diesen Frühsinfonien noch wenig Notiz genommen. Die beiden aufgefundenen Violinkonzerte in *C*- und *G*-dur (Ebenda, Partituren à 3 *M.*) bedeuten wohl keine eigentliche Bereicherung der violinistischen Konzertliteratur, das bedeutendere ist das in *G*-dur, das am geeigneten Orte seine Wirkung tun kann. Verfehlt sind die zu langen Kadenzen, die bei nicht sehr bedeutenden Konzerten

1) Dies ist denn auch glücklicherweise geschehen.

um so stilloser sind. Eine neuaufgefundene Sinfonie Mozart's (Köch. V. Anhang IV. Nr. 216, ebenda; ℳ 3,—.) bereichert die innere Kenntnis von Mozart's Jugendsinfonien nicht; sie gehört mit einigen andern in die Zeit des Aufenthalts in Italien 1770/71 und trägt die Kennzeichen dieser Periode mehr als genügend zur Schau; die bis dahin bekannten Sinfonien dieser Zeit sind übrigens etwas bedeutender. — Weitaus das bedeutendste, was mir an älterer Orchestermusik vorliegt, ist die Orchestersuite in *B*-dur von Joh. Frd. Fasch (bearb. v. H. Riemann. Ebenda, ℳ 3,—.), ein Werk, das man — nur ist es erheblich »moderner« — selbst neben Bach'schen Werken dieser Gattung sich anhören kann. Die sehr ausgedehnte Fuge, in der es von Geist nur so wetterleuchtet, hat sogar den Reiz der Originalität für sich. Sich dieses Werkes anzunehmen, kann phantasievolle Dirigenten tatsächlich reizen. Die *G*-dur Suite des gleichen Komponisten ist ein schönes Werk (s. die Nachträge Riemann's in dieser Nummer S. 368), kann sich aber an Bedeutung mit ihrer Schwester lange nicht messen.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. Official report of the Vienna Haydn Festival Congress, MN 38, 1003. — Robert Schumann und die geistliche Musik. (Zum 8. Juni 1910), K 21, 6f. — — Wiener Musikanten, OMZ 18, 21. — Vom Prager Konservatorium, OMZ 18, 23.

Abert, Hermann. Robert Schumann's »Genoveva«, ZIMG 11, 9.

Adaïewsky, E. A propos du centenaire de Robert Schumann (La fête de Schumann-Brahms, à Bonn), RMI 17, 2.

Allihn, M. Eine Kirchenorgel aus gestampftem Zement, ZfI 30, 25.

Analysen und Erklärungen zu einigen beim 46. Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden Kompositionen, S 68, 21.

Analysen zu den zum Reger-Fest in Dortmund zur Aufführung gelangenden Werken Regers von B. Friedhof, Herm. Roth, W. Fischer, M. Hehemann, K. Hasse, Ferd. Pfohl und Joh. Reichert, Festbuch zum Max Reger-Fest in Dortmund (7. — 9. Mai 1910).

Arriola. The story of Pepito Arriola, Et 29, 2.

Artom, C. La successione dei suoni Aspiegata col fenomeno dell' attrazione melodica tetracordale, RMI 17, 2.

vril, Hanns. Sigfrid Karg-Elert, O 10, 6f.

Beck, Michael. Johann Josef Fux, GR 9, 4.

Becker, Ed. Das Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchören der Kantaten und den einfachen Choralsätzen der Passionen Bach's, CEK 24, 6.

Bekker, Paul. Das 46. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins in Zürich, Mk 9, 18.

Bischoff, Ferdinand. Ein Brief Klopstock's an Chr. Wilibald Gluck, NMZ 31, 17.

Blaschke, Julius. Robert Schumann und Jean Paul. Zum 100. Geburtstage des Tonmeisters am 8. Juni, SH 2, 23.

Blume, Clemens. Salve sancta parens, das erste lateinische Grußlied an Maria, KM 11, 3.

Böckeler, Gregorius. Bausteine zur Formenlehre des Gregorianischen Chorals, GBl 35, 6/7.

Bonaventura, A. Un sonetto del Petrarca musicato da Jacopo Peri, CM 14, 5.

Brandsch, G. Die Tonalität des Auftaktes in den deutschen Volksweisen, Archiv d. Ver. f. siebenbürg. Landeskunde, Hermannstadt, Fr. Michaelis, 36 Bd., H. 3, S. 399 ff.

Brenet, Michel. Offenbach et Mozart, CMu 13, 7.

Brower, Harriette. Our piano club and the Schumann centennial, Mus 15, 6.

Browne, C. A. The story of »Dixie«, Mus 15, 6.

Buschmann, G. A. Hundert Jahre des Harmoniumbaues und anderer Zungeninstrumente, 1810—1910. (Äolodikon, Äoline, Physharmonika, Harmonium. Notizen aus dem Buschmann-Archiv in Hamburg, ZfI 30, 27.

Busoni über Amerika, S 68, 21.

Calvocoressi, M. D. A French composer

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

of to-day — Déodat de Séverac, NMR 9, 103.

Carraud, Gaston. «Bérénice», tragédie en musique, CMu 13, 9.

Chevaillier, Lucien. Monteverdi: le récit dans Orfeo, 1607, et le Couronnement de Poppée, 1642, RM 10, 11.

Cooke, James Francis. Franz Joseph Haydn and the Development of the Sonata and the Symphony, Et 29, 2.

Coquard, Arthur. Comment Pie X envisage l'avenir de la musique sacrée, TSG 16, 1/2.

Cummings, William H. Dr. Arne, a Bicentenary Notice, SIMG 11, 4.

Currier, T. P. Difficulties overcome. A study of some of Schumann's compositions, Mus 15, 6.

Curzon, H. de. Le voyage de Mozart enfant en Belgique, GM 56, 22.

David, L. Praktische gregorianische Analyse. Introitus »Justus ut palma«, GBl 35, 6/7.

Dent, Edward J. Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera, SIMG 11, 4.

Dernburg, Friedr. Otto Briesemeister, Berliner Tageblatt, 1910, Nr. 305.

Dibbelt, H. Lessing's Freundschaft mit Mendelssohn, Sonntagsbeilage Nr. 20 zur Vossischen Zeitung, 1910, Nr. 225.

Doire, René. Edouard Colonne, CMu 13, 7.

Draber, H. W. Zum 46. Tonkünstlerfest, S 68, 21.

Duncker, Dora. Das Schuberthaus in Wien, Über Land u. Meer, Stuttgart, 52, 35.

Ecorcheville, Jules. Le vogue en Musique. (Jean Huré, Vogues Musicaux), SIM 6, 6.

Ehrenhofer, W. E. Die neue Orgel in der Mathias-Krönungs-Kirche in Budapest, ZfI 30, 27.

Elson, Arthur. Digest of European musical opinion, Et 29, 2.

Elson, Louis C. What is expression in music? Et 29, 2.

Feldmann, Louise. Souvenirs de Bade à propos de Pauline Viardot, MM 22, 10.

Finck, Henry T. Prodigies and the gift of music, Et 29, 2.

Frankenstein, Ludwig. Arthur Seidl, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3494.

Freiesleben, Gerhard. Tondichter und Textdichter, SH 2, 21.

Frey, Martin. Der starre und unstarre — Taktstrich. Musikalisch-kritische Untersuchung, KL 33, 12.

Friedhof, B. Das Musikleben Dortmunds im Geiste des Fortschritts, Festbuch z. Max Reger-Fest in Dortmund (7. — 9. Mai 1910).

Friedrich, C. Die Tonhallegesellschaft in Zürich, AMZ 37, 21/22.

Gehrmann, H. Robert Schumann. Frankfurter Zeitung, 1910 Nr. 155 u. Nr. 156.

Gerhard, C. Robert Schumann in seinem Verhältnis zu berühmten Musikern und Dichtern. Skizze zu seinem 100. Geburtstage, AMZ 37, 23.

Gibert, V. de. Cabezón, organista, RMC 7, 75.

gk. Zu Robert Schumann's 100. Geburtstag, Leipziger Volkszeitung, 1910 Nr. 128.

— Die beiden Nicolai. Ein Gedenkblatt zu Otto Nicolai's hundertstem Geburtstag, ibid. Nr. 130.

Glebe, Karl. Was hat Joh. Seb. Bach unserer Zeit zu sagen? Vortrag auf d. 15. Jahresversammlung des evang. Kirchengesangvereins für Westfalen zu Haspe am 24. April 1910, O 10, 6.

Göhler, Georg. Robert Schumann als Schriftsteller, KW 23, 17.

Guichard, Arthur, de. Singing à la Wüllner, Mus 15, 5.

Hadden, J. Cuthbert. Composers in love and wedlock: Robert Schumann, Mus 15, 6.

Harris, Clement Antrobus. Exercises without keyboard, Mus 15, 6.

Hehemann, Max. Max Reger und sein Schaffen. Skizzenblätter, Festbuch zum Max Reger-Fest in Dortmund (7.—9. Mai 1910).

Herbart, Rob. Berühmte Kapellmeister am Stadttheater i. Zürich, AMZ 37, 21/22.

Hirschberg, L. Robert Schumann und der Davidsbündler Fritz Friedrich. Zu Robert Schumann's 100. Geburtsfeier, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 24, 9.

Hohenemser, Rich. Robert Schumann unter dem Einfluß der Alten, Mk 9, 17.

Hook, C. M. The treatment of the hand as an aid in developing technic (Prepared from notes on an interview with Prf. Woldemar Schnée), Mus 15, 5.

Horn, Michael. Stellungnahme Roms zum Streite über den »Choralrhythmus«, GR 9, 4.

Humbert, Georges. Musiques nouvelles (Zürich, 27—31 mai 1910), VM 3, 18.

Jacobi, Martin. Zum hundertjährigen Geburtstag Otto Nicołai's, DMZ 41, 24.

— Otto Nicolai. Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage No. 23 vom 5. Juni 1910.

Jensen, Elsbeth. Adolf Jensen in seinen Werken, Me 1, 16.

Joß, V. Das Urtümliche in Goldmark's »Saba«-Musik, Die Wage, Wien, 13, 20.

— Robert Schumann als Reformator, Die Wage, Wien, 13, 23.

Judson, Arthur. The personal equation in teaching, Mus 15, 5.

Kahle, A. W. J. Zu Robert Schumann's hundertstem Geburtstag am 8. Juni 1910, DMZ 41, 23.
Kahrig, Felix. Tonpsychologische Beobachtungen im Gesangunterricht der Volksschule, Sti 4, 9.
Kaiser, Georg. Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater, Leipziger Volkszeitung, 1910. Nr. 126.
Kaiser, Rud. Erster Musikpädagogischer Kongreß Wien 1911, Die Wage, Wien, 13, 20.
Kapp, Julius. Schumann's »Etudes symphoniques« (op. 13). Nach Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer, Mk 9, 17.
Karpath, Ludwig. Erich Wolfgang Korngold, RMZ 11, 21.
Keller, O. Karl Goldmark. Ein Erinnerungsblatt zu seinem 80. Geburtstag, 18. Mai 1910, Münchener Woche für Theater, Musik u. Kunst, München, 1, 9.
Khluyst, Les idées et les faits, CMu 13, 7.
Klanert, Paul. Französische Klaviermusik, BfHK 14, 9.
— Dem Gedächtnis Robert Schumann's. DMMZ 32, 22.
Kleefeld, Wilhelm. Robert Schumann in Berlin. Vossische Zeitung 1910, Morgenblatt vom 8. Juni.
Kleffel, Arno. Robert Schumann als Liederkomponist, GpB 4, 6.
Kloss, E. Richard Wagner als Vorleser, BW 12, 17.
Koch, Matthäus. Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie, NMZ 31, 17.
König, Eberhard. Dichtung und Musik. Eine Anregung und ein Versuch, M 1, 16.
Korngold, Julius. »Der Musikant«. Zwei Akte von Julius Bittner, RMZ 11, 22.
Kruse, Georg Rich. Otto Nicolai als Kirchenmusiker, AMZ 37, 24.
— Otto Nicolai's Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit, Mk 9, 18.
— Otto Nicolai's Nachlaß. Zur Hundertjahrfeier seines Geburtstages, S 68, 23.
Kufferath, M. »Elektra« (au Théâtre royal de la Monnaie), GM 56, 22.
— Robert Schumann, GM 56, 24.
Kühn, Oswald. Der neue Riemann. Ein Beitrag zur musikalischen Kritik, NMZ 31, 17.
Landowska, Wanda. Über die Tradition (Aus »Musique ancienne«. Deutsch von Dr. Thomas), RMZ 11, 23.
Lang, Joseph. Robert Schumann. Deutsche Sängerwarte, Trier, 5, 9.
Lathrop, Elise. How to enter upon an operatic career. (A talk with Allen Hinckley, of the Metropolitan Opera House, New York City), Mus 15, 5.
Leichtentritt, Hugo. Luca Marenzio, RMZ 11, 23.
Leichtentritt, H. Robert Schumann als Schriftsteller, S 68, 23.
— Die Schweiz als Musikland, S 68, 21.
Lewalter, Joh. Das Kasseler Kgl. Theaterorchester im Jahre 1874, Hessenland. Zeitschr. für hessische Geschichte und Literatur, Kassel, 24, 9.
L.(indau?), P. Pauline Viardot. Persönliche Erinnerungen. Vossische Zeitung Nr. 247 vom 29. Mai 1910.
Lliurat, F. Breus notes biogràfiques y bibliogràfiques sobre Antoni de Cabezón, RMC 7, 75.
Löbmann, Hugo. Einiges über Tonbildung in der Schule, MSS 5, 3.
Magnette, Paul. Anton Bruckner, Revue de Belgique, Bruxelles, 1910.
Mankel, J. 3. Generalversammlung des nassauischen Organisten- und Kantorenvereins zu Herborn am 29. u. 30. März, O 10, 6.
Marling, Frank H. A group of brilliant French and Italian operatic composers. (From the collection of musicians' portraits at the New York Metropolitan Museum of Art), Mus 15, 5.
Mayr, Anton. Franz Traunbauer (Ein Beitrag zur Geschichte der Musik- und Orgelkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), GR 9, 5.
Mercure (1630) Tombeau sur la mort du Roy d'Angleterre (eine kleine Musikpublikation) SIM 6, 6.
Meyer-Steinmann, A. Hebung des Gemeindekirchengesanges, Schweizerische theolog. Zeitschrift, Zürich, 27, 2.
Millet, Lluis. La »Revista Musical Catalana« à Cabezón, RMC 7, 75.
Mojsisovicz, Roderich von. Zur 46. Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins in Zürich (27. Mai bis 1. Juni 1910) zum Geleit! AMZ 37, 21/22.
Morold, Max. Carl Goldmark. Zu seinem 80. Geburtstage (18. Mai), Die Wage, Wien, 13, 20.
— Goldmark's »Götz von Berlichingen«, ibid. 13, 21.
Moszkowski, Moritz. Methods and Customs of the Paris Conservatoire, Et 29, 2.
Müller, Erich. C. Ad. Lorenz. Biographische Skizze, RMZ 11, 21.
Müller, Herm. Von katholischer Kirchenmusik, Kölnische Volkszeitung. Literarische Beilage 1910 Nr. 14. KM 11, 3.
Nagel, Wilibald. Zur Biographie des Joh. Andr. Herbst (Autumnus), SIMG 11, 4.
Niecks, Fr. The complaints of composers, MMR 40, 474.
Niemann, Walter. Das Peters-Jahrbuch 1909, Leipziger Neueste Nachrichten 1910 Nr. 110.

Niemann, W. Lauchstedt 1910, Frankfurter Zeitung v. 1. Juni 1910. Erstes Morgenbl.
— Deutschlands größter Romantiker. (Zu Rob. Schumann's 100. Geburtstage) Leipziger Neueste Nachrichten 1910 Nr. 156.
— Das Lied und seine Geschichte (von K. v. Jolizza), Leipziger Neueste Nachrichten, 11. Mai 1910.
Niggli, A. Robert Schumann's erste Braut Ernestine v. Fricken, SMZ 50, 18.
Nußbaum, S. Ein Musikfest in Bochum, Westfälisches Magazin, Dortmund, 2, 1.
Präsidium des Öster.-ung. Musiker-Verbandes. Eine »musikalische« Landplage (betrifft die Musikkapellen der »Knabenhorte«), OMZ 18, 25.
Pedrell, Felip. Intimitats sobre·l descobriment y publicació de les orbres de Cabezón, RMC 7, 75.
— Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria, SIMG 11, 4.
Pfordten, Herm. v. d. Virtuosentum und Publikum, Me 1, 16.
— Robert Schumann, KW 23, 17.
Pougin, Arthur. Balakirew, M 76, 24.
Prod'homme, I.-G. Les princes dilettantes sous l'ancien régime: les Esterhazy, RM 10, 11.
Puttmann, Max. Schumann als Sinfoniker, AMZ 37, 23.
Quittard, Henri. Un recüeil de Psaumes français du XVIIe siècle, SIMG 11, 4.
Rabich, Franz. Zur Pflege des a cappella-Gesanges in Musikvereinen, BfHK 14, 9.
Raymond-Duval, P.-H. Dalcroziana, CMu 13, 10.
Read, Angelo M. Flowers and tones — a phantasy, Mus 15, 6.
Reimérdes, Ernst Edgar. Otto Nicolai. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages, AMZ 37, 24.
Riemann, Hugo. Die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien, SIMG 11, 4.
Reinhard, Lina. Liszt über R. Wagner, BfHK 14, 9.
Reuss, Eduard. Schumann als Klavierdichter, S 68, 23.
Richard, Aug. Das Richard Wagner-Haus in Magdala, NMZ 31, 17.
Riesemann, O. v. Télémaque Lambrino, BW 12, 16.
Robeck, Nesta de. The troubadours and trouvères, MMR 40, 474.
Rote, Rich. Beckmesser. Ein Rettungsversuch, Mk 9, 18.
Roth, Herm. Max Reger's hundertster Psalm, Programmbuch z. 3. Kirchen-Konzert des Bach-Vereins zu Leipzig.
S., J. S. G. Sgambati's »Requiem«, MMR 40, 474.
Sachs, Curt. Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns, SIMG 11, 4.
Saint-Saëns, C. Quelques mots sur l'exécution des œuvres de Chopin, CMu 13, 10.
Schmid, Andreas. Ursprung des Choralgesanges, MS 43, 6.
Schmitz, Eugen. Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert, SIMG 11, 4.
— Nowowiejski's Oratorium »Quo vadis?« Münchener Woche für Theater und Kunst 1, 3.
— Berlioz, Bevenuto Cellini, ibid. 1, 4.
— A. Beer-Walbrunn's Edur-Sinfonie op. 36, ibid. 1, 5.
— Schumann's Sinfonien in Weingartner's Urteil, ibid. 1, 6.
— Neues zur Wagner-Forschung, ibid. 1, 8.
— Zur Frage nach dem Wesen der musikalischen Schöpfertätigkeit, ibid. 1. 9.
— Aus Schumann's Entwicklungsjahren, ibid. 1, 11.
— Die Bedeutung der Renaissance für die Musikgeschichte, Hochland, München, 7, 9.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst. Spieltischprobleme im Orgelbau, ZfI 30, 26.
Scholz, Heinr. Über die Elemente der Bach'schen Kunst, MSfG 15, 6.
Schubert, Franz, composer of music, to his brother Ferdinand, schoolmaster, MMR 40, 474.
Schumann, Ferdinand. Aus Schumann's Vaterhause. Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage vom 5. Juni 1910.
— Ein unbekannter Jugendbrief von Robert Schumann, Mk 9, 17.
Schwabe, Friedr. Aus Zürichs Musikleben im XIX. Jahrhundert, AMZ 37, 21/22.
Segnitz, Eugen. Robert Schumann's Kammermusik, KL 33, 11.
Sérieyx, Aug. Les trois états de la tonalité, TSG 16, 1/2 f.
Seymour, H. A. How to think music, NMR 9, 103 f.
Sherwood, William H. A study of Schumann's »Novellette« in F, Mus 15, 6.
Simon, James. Robert Schumann's Klaviermusik, AMZ 37, 23.
Smolian, Arthur. Otto Nicolai, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3494.
— Emile Jacques-Dalcroze und seine künstlerische Erziehungslehre, ibid. Nr. 3491.
Spanuth, Aug. Eine musikalische Maifahrt auf der Wolga, S 68, 21.
— Musikalisches von den Ufern der Wolga, Die Woche, Berlin, 12, 23.
Spectator. Gian Francesco Le Sueur (1760—1837), CM 14, 5.

Spiro, Friedr. Bach-Experimente, S 68, 22.
— Das Bachfest in Duisburg, S 68, 24.
Spitta, F. Aus der Liedersammlung des Heinrich von Miltitz, MSfG 15, 6.
Springer, Max. Der Hymnus im römischen Offizium, GR 9, 5f.
Starmer, W. W. Chimes, ZIMG 11, 9.
Steig, R. Gottfried Körner an Zelter's Liedertafel, Sonntagsbeilage Nr. 20 zur Vossischen Zeitung, 1910, Nr. 225.
Sternberg, Constantin von. The fallacy of tradition, Mus 15, 5.
— Robert Alexander Schumann, a study of the man and his music, Mus 15, 6.
Sternfeld, Rich. Einige Bemerkungen zum Schaffen Robert Schumann's, Mk 9, 17.
Storck, K. Robert Schumann, Der Türmer, Stuttgart 12, 9.
— Unharmonisches aus unserm Musikleben, Der Türmer 12, 8.
Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung (Zürich) zur Aufführung gelangenden neuen sinfonischen Werke und Kammermusik-Kompositionen, AMZ 37, 21/22.
Thomas-San-Galli, Wolfgang A. Von Julius Weismann, RMZ 11, 22.
— Händel, RMZ 11, 23.
Tiersot, Julien. Un thème de Haendel dans la 9e symphonie de Beethoven, SIM 6, 6.
Tischer, Gerhard. Das Regerproblem, RMZ 11, 22.
— Unbekannte Briefe von Wagner, Liszt, Berlioz, Robert und Clara Schumann und H. Heine an Ferdinand Hiller, RMZ 11, 25.
Torrefranca, F. La creazione della Sonata dramatica moderna, RMI 17, 2.
Vancsa, Max. Wiener musikalische Tagesfragen, Die Wage, Wien, 13, 20.
Voigt, W. Erläuterungen zu den beim 5. Deutschen Bachfest in Duisburg zur Aufführung gelangenden Werken, Fest- und Programmbuch.
Volkmann, Ludw. Die 50jährige Schutzfrist. Eine Leichenrede, Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, 12, 22/23.
Weber, Wilh. M. Enrico Bossi, RMZ 11, 24.
Weigl, Bruno. Hans Pfitzner's Lyrik, RMZ 11, 24.
— Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette, BfHK 14, 9.
Weingartner, Felix. Robert Schumann, Münchener Zeitung, 1910, vom 7. Juni.
Weinmann, C. Musica sacra antica e moderna, SC 11, 11f.
Wesendonk, K. v. Über Helmholtz'Lehre von der Dissonanz und Konsonanz, Naturwissenschaftl. Rundschau, Braunschweig, 25, 20.
Wethlo, Franz. Die Anwendung des Kehlkopfspiegels durch den Gesanglehrer. (Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für deutsche Gesangskunst und -Forschung), Sti 4, 9.
Wetzel, Herm. Theodor Streicher, RMZ 11, 22.
Wiedermann, F. Geheimrat Jansen. Ein Gedenkblatt, MSS 5, 3.
Wolff, Ernst. Robert Schumann's Lyrik, Mk 9, 17.
Zielinski, Jaroslaw de. Great Italian Masters for the Piano, Et 29, 1f.
— The chord of the seventh: A bit of its history, Mus 15, 6.

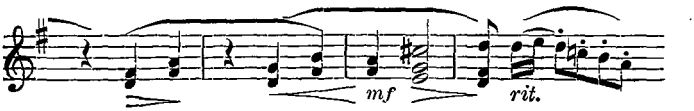
Buchhändler-Kataloge.

Reeves' Catalogue of Music and musical literature. Part 24. London W. C. 83 Charnig Cross Road.
R. Bertling, Dresden, Victoriastr. 6. Katalog Nr. 68. Musikgeschichte. Biographien, Memoiren, Briefwechsel, Erläuterungsschriften, kritische Abhandlungen, Bibliographien, Zeitschriften (1176 Nr.)
L. Liepmannssohn. Berlin S. W., Bernburgerstr. 14. Catalogue de Partitions, Piano et chant, Piano seul, Piano à 4 mains d'occasions.

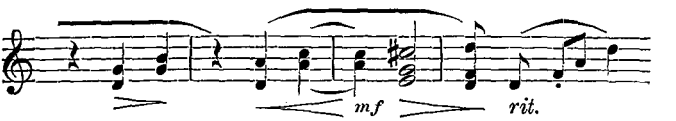
4 Hörner zu J. Fr. Fasch's Orchestersuite in G.

Zu der von mir unlängst im Verlage von Breitkopf & Härtel herausgegebenen Orchestersuite in *G* dur mit 3 Oboen hat zu meiner großen Überraschung Herr Arno Reichert in der Dresdner Kgl. Bibliothek vier Hornstimmen gefunden (2 in *G* und 2 in *D*). Auf dem Umschlage des Dresdner Exemplars der Stimmen sind dieselben nicht genannt, vielmehr genau so wie in dem Exemplar der Leipziger Thomasschule, das ich meiner Ausgabe zu Grunde legte, nur die 3 Oboen und Fagott außer den Streichinstrumenten und dem Cembalopart angeführt. Aber die Horn-

stimmen sind von demselben Kopisten geschrieben wie die übrigen Stimmen und ganz zweifellos zugehörig zu dem Werke. Durch die Hornstimmen wächst die Schönheit und Klangfülle der Suite erheblich. Merkwürdigerweise kann mein ausgearbeitetes Akkompagnement der Suite bis auf eine einzige Stelle unverändert beibehalten werden, wenn die 4 Hörner hinzukommen. S. 14 der Partitur muß aber in der rechten Hand statt:

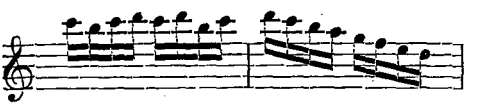


gelesen werden:



Doch ist bei voller Orchesterbesetzung das Klavier nicht eben unentbehrlich.

Die Stimmen der 4 Hörner sind in Stich. Leider geht das erste *G*-Horn hie und da allzu hoch, nämlich bis zum 18. Naturton d^3 (Klang a^2) und da in dieser Höhe lebhafte Figuren vorkommen wie:



so empfiehlt es sich für die heutige Praxis, das erste *G*-Horn und auch das erste *D*-Horn durch Klarinetten zu ersetzen. Es werden dafür 2 ad libitum Klarinettenstimmen beigefügt werden. Für die klarinenartigen hohen Horntöne werden die Klarinetten den besten Ersatz liefern. Das 2. und 4. Horn sind so geführt, daß sie auch von heutigen Hornisten bequem bewältigt werden. Ein Mißverhältnis ergibt sich durch diese teilweise Ersetzung der Hörner durch Klarinetten nicht, da die beiden hohen Hörner (das 1. *G*horn und 1. *D*horn) als Stimmpaar behandelt sind und sich fast ganz in der höchsten Oktave (8—16 der Naturtöne) halten und mit skalenförmigen Gängen bedacht sind, während die beiden Sekundhörner sich auf die Akkordtöne bis zum 8. beschränken, d. h. im Sinne der Instrumentierung der Klassiker hornmäßig geführt sind. Möge die *G*dur-Suite in dieser ergänzten Gestalt neben der soeben erschienenen in *B*dur dazu dienen, die Beachtung dieses ganz in Vergessenheit geratenen bedeutenden Zeitgenossen Sebastian Bach's, welche die im ‚Collegium musicum' veröffentlichten Trios und die vierstimmige Orchestersonate bewirkt haben, weiter zu festigen und zu vermehren.

Leipzig. Hugo Riemann.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Basel.

Unsere Ortsgruppe veranstaltete am Mittwoch den 18. Mai einen Liederabend. Die Sopranistin Frau Luise Lobstein-Wirz aus Heidelberg trug einen von ihr aus M. Friedländer's »Lied im 18. Jahrhundert« und »Goethe-Kompositionen« zusammengestellten, 24 Nummern umfassenden Zyklus deutscher weltlicher Lieder des 18. Jahrhunderts vor. Berücksichtigt waren das Augsburger Tafelkonfekt, Sperontes, Telemann, Görner, Schmügel, Ph. Em. Bach, Reichardt, J. P. Schulz, Zelter, Rust, Zumsteg, Schubart, Nägeli, Haydn und Mozart. Die in der Hauptsache chronologische Anordnung war doch nicht pedantisch eingehalten, sondern Ernstes und Heiteres sinngemäß gruppiert. Frau Lobstein sang sämtliche Lieder auswendig; sie beherrschte sie technisch wie geistig vollständig, und darin lag das Geheimnis

des großen allgemeinen Erfolges, den sie den schlichten, allerdings überaus liebenswürdigen Kunstwerkchen errang. Hauptsächlich weil sie oft mit unzureichendem Können ausgeführt wird, hat die alte Kunst heute noch einen so schweren Stand. Die kleinen Lieder des 18. Jahrhunderts gehören eigentlich nicht ins Konzert, aber sinngemäß angeordnet machen sie selbst da einen tiefen Eindruck, wenn, wie in unserm Falle, eine Sängerin sie vorträgt, die die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts beherrscht und den Ernst und den Humor in den zierlichen Formen nachzuempfinden vermag.

Als instrumentale Einlagen spielten die Herren Münsterorganist A. Hamm und F. Buddenhagen die *h*moll Sonate für Klavier und Flöte von S. Bach und die Violinistin Frau Else Schnyder-Daegling, von Hrn. Hamm am Klavier begleitet, das Adagio aus dem neu aufgefundenen *C*dur Violinkonzert von Haydn und Sarabande und Tambourin von Leclair, welche klangschönen, in jeder Hinsicht fein abgerundeten Vorträge dem Rahmen des Abends vorzüglich sich einpaßten. Hr. Hamm, der Präsident unsrer Ortsgruppe, dem wir die Veranstaltung des anregenden Abends zu verdanken hatten, hatte auch sämmtliche Liedbegleitungen übernommen.

Karl Nef.

Berlin.

Am 2. Mai hielt der norwegische Musiker Herr Christian Leden einen Vortrag über seine »musikethnologische Grönlandexpedition«, welche er von Mai bis September 1909 mit öffentlicher Unterstützung unternahm, um die primitive Musik der nordgrönländischen Eskimos und besonders der Polar-Eskimos bei Kap York zu erforschen. In gewandtem deutschen humordurchwehten Vortrage voller Anschaulichkeit der Schilderung wußte Redner, unterstützt von höchst gelungenen, selbst aufgenommenen Lichtbildern und Phonogrammen, geschickt in sein Forschungsgebiet einzuführen und trefflich Land und Leute zu zeichnen.

Über Kap Farvel, Arsuk, Godthaab, Sukkertoppen, Holstensborg, Egedesminde, Jakobshavn, Ritenbenk, Umanak, Ikerasak folgten wir ihm von Kopenhagen nach Umanatsiak und Nugsuak, wo es ihm gelang, den anfangs scheuen Eskimos die ersten alten heidnischen Lieder zu entlocken und sie phonographisch aufzunehmen. Bis dahin waren dem Forscher bei seinem Wunsche nach Liedern immer nur europäische Gassenhauer, aber nichts Eigenes dargeboten worden. Seine Reise führte dann nach manchen Tanzfesten weiter über Upernivik, der nördlichsten Kolonie Dänisch-Grönlands und dem letzten Bollwerk europäischer Kultur, durch die gefahrvolle Melville-Bucht nach Kap York in das Gebiet der Polar-Eskimos. Ein Lager derselben an der North Star-Bucht brachte ihm reiche Ausbeute an Gesängen.

Charakteristisch für die Lieder der Eskimos ist ihre enge Verbindung mit dem Tanze, der sich in grotesken Bewegungen abspielt; als Begleitung dienen die auf dem Rande ihrer primitiven Trommel mit Holzstäbchen oder Knochen erzeugten Rhythmen, welche sich häufig in ganz anderer Taktart bewegen. Die Lieder knüpfen zum Teil an das Leben in der Natur an oder sind Neck- und Scherzlieder. Gewöhnlich stehen sich ein Solist (Angakok oder Geisterbeschwörer) und ein Weiberchor gegenüber, die Männer beteiligen sich nur mit kurzen Ermunterungsrufen. Eine Reihe höchst charakteristischer Lieder, die so recht den Rassenunterschied der Eskimos Nordgrönlands und der Polargegend erkennen ließen, wurden mit Unterstützung von Herrn Dr. Erich von Hornbostel phonographisch vorgeführt. Zeigte schon die Gesichtsbildung der Polar-Eskimos die Verwandtschaft mit den Indianern Amerikas, so wurde diese eklatant durch Vergleich der Melodien mit Weisen der Pani-, Tuba- und Moki-Indianer, welche das Phonogrammarchiv des Psychologischen Instituts hiesiger Universität aus seinen reichen Schätzen samt den Wiedergabe-Apparaten freundlichst zur Verfügung gestellt hatte.

Reicher Beifall und warmer Dank des Vorsitzenden wurden dem Vortragenden zuteil. Die Diskussion ergab, daß Herr Leden die Untersuchung des gewonnenen Liedmaterials noch nicht abgeschlossen hat. Sicher sind hier noch wichtige Ergebnisse in musikalischer wie ethnologischer Beziehung zu erwarten. Auf den Wert der vergleichenden Musikforschung gerade in bezug auf die Ethnologie wies Herr Dr. Erich von Hornbostel mit wenigen Worten hin. **J. Wolf.**

Die Sitzung am 28. Mai war ganz durch musikalische Vorträge in Anspruch genommen. Die Ehren des Abends durfte Herr Rudolf Melzer zum größten Teile für sich in Anspruch nehmen. Er bewährte sich nicht nur als ein trefflicher Geiger, sondern auch als ein sachkundiger, historisch geschulter Musiker durch die sehr gelungene Art seiner Generalbaßbehandlung und schließlich auch als ein eifriger und erfolgreicher Forscher. Gelang es ihm doch, eine Anzahl gänzlich unbekannter

Violinkompositionen verschollener Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts vorzulegen, die so wertvoll sind, daß sie einen Neudruck durchaus verdienen, zumal in Melzer's stilvoller gewandter Bearbeitung. Wer von den zahlreichen Zuhörern kannte die Komponisten Hüllmandel und Bodinus, und wer war nicht überrascht von der trefflichen *d*-moll Sonate Hüllmandel's, den reizenden Menuetten des Bodinus? Außerdem hörte man ein hervorragend schönes Adagio von Joh. Stamitz, ein geistreiches, prickelndes, höchst kurzweiliges Vivace von Telemann, eine Sonate (mit Scordatura) von J. H. Biber, schließlich Klavierstücke des ziemlich unbekannten Antoine Dornel, von Ph. E. Bach, A. Fischer. Am Klavier bewährte sich Frl. Lotte Kaufmann aufs beste. H. Leichtentritt.

Paris.

Séance du 26 février. M. Malherbe, président de la Section de Paris, rend compte de la visite qu'il a faite avec M. Boschot, au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, pour lui présenter le vœu émis dans sa dernière séance, par la Section, relativement à la salle des Concerts du Conservatoire, qui doit disparaître lors du transfert de cet établissement dans les nouveaux locaux de la rue de Madrid.

M. Dujardin-Baumetz n'a rien pu promettre à nos délégués, qui lui ont fait envisager la possibilité de classer comme monument historique la salle des Concerts et de la rendre exploitable en tout temps, après entente avec la Préfecture de Police.

«Si on démolit la salle du Conservatoire, dit M. Malherbe, il n'y aura plus de salle à Paris pour pouvoir jouer, comme ils doivent l'être, Mozart, Haydn et Beethoven. Cette salle, qui a servi à nous les faire connaître, cette salle ne doit pas disparaître.

«Il faut considérer, en outre, le goût toujours croissant pour la musique de chambre et pour la musique ancienne. Aucun local n'est plus propre à l'exécution parfaite de l'une et de l'autre que cette salle qui, en raison de son mode de construction, de son ancienneté, vibre comme un véritable instrument de musique.

« — N'oublions pas, ajoute M. Dauriac, que c'est là que Wagner eut la révélation de la *IXe Symphonie* de Beethoven.

« — Pour toutes ces raisons, conclut M. Malherbe, nous devons exiger la conservation de cette salle, et lutter avec nos moyens, trop limités malheureusement, pour obtenir satisfaction.»

M. Prod'homme fait ensuite une communication sur *la Musique et les Musiciens en 1848 et sous la seconde République*, avec auditions par M. Baudin, de l'Opéra, accompagné par M. Eugène Wagner.

Séance du 6 juin. M. Malherbe, président, fait part de la visite que lui a faite M. Dufour, conservateur honoraire de la Bibliothèque de Genève, qui vient de lui communiquer un manuscrit attribué jusqu'ici à Rousseau, dans les papiers duquel on l'a trouvé. M. Malherbe y a reconnu l'écriture de Rameau; c'est un ouvrage presque complet, divisé en «leçons» et qui doit être indubitablement restitué au compositeur français. Il est conservé à la Bibliothèque de Genève.

A la suite la communication relative au Conservatoire, faite dans la précédente séance, M. Prod'homme a fait des recherches aux Archives Nationales sur la topographie et les bâtiments des anciens Menus Plaisirs du Roi, de l'Ecole royale de Musique et du Conservatoire. Rapprochant les documents manuscrits et les plans qu'il a trouvés aux Archives, des anciennes histoires de Paris, du *Journal* de l'intendant Papillon de La Ferté, des *Mémoires secrets*, etc., il résume l'histoire de ce coin de Paris, depuis le moyen-âge jusqu'au milieu du XIXe siècle, époque à laquelle le Conservatoire de Musique reçut ses limites actuelles.

M. Ecorcheville présente un instrument encore en usage en Sardaigne, le *Launeddas*, que M. Farra-Dessy a récemment étudié dans la *Rivista musicale italiana*. Cet instrument est tout à fait semblable au *double aulos* grec. M. Ruelle ne croit pas cependant, que l'étymologie de ces deux mots puisse être rapprochée. M. Reinach, qui s'est excusé, a demandé à étudier l'instrument, qui est à la disposition des membres de la section.

Séance du 21 juin. Cette séance a été consacrée à des questions intéressant la Section de Paris. Il a été décidé que la revue musicale mensuelle *S. I. M.* porterait désormais la mention: «Publications de la Société Internationale de Musique. (Section de Paris.)» Ce bulletin continuera à être rédigé par les membres de la section, sous la direction de M. Ecorcheville, qui s'est adjoint notre collègue M. Legrand comme secrétaire de rédaction; ce choix a été ratifié par la section.

M. Malherbe, président, lit une lettre d'un membre de la section qui propose qu'une méthode de travail soit adoptée par la section, que celle-ci soit convoquée chaque mois à une date fixe, que chacun des membres soit tenu de fournir un travail, etc. La président après avoir consulté les membres présents, favorables à l'adoption d'un quantième fixe pour la convocation mensuelle, souhaite que la section de Paris collabore avec plus d'activité aux publications internationales de l'IMG.; mais nous ne pouvons malheureusement, dit-il, imposer un travail à tous nos membres, parmi lesquels il y a beaucoup d'amateurs. Il remercie, en terminant, le signatoire de cette lettre de l'intérêt qu'il prend à nos travaux.

La Secrétaire, **J.-G. Prod'homme.**

Warschau.

Seit Ende Oktober 1909 hatte unsere Sektion fast regelmäßig alle 3 Wochen eine Versammlung; dabei kamen zur Ausführung Werke von Fasch, Stamitz, Ph. E. Bach (aus Riemann's *Collegium musicum*) — die Villanellen vom polnischen Lautenisten Albert Długoraj (aus Besard's *Thesaurus*), gesungen von Herrn Malavski; ein Konzert von Hassebski (Jarzembski 1627) nach dem Breslauer Manuskript für Geige, Violoncello und Continuo. Im Monate Januar bot Frl. Alice Simon aus Berlin eine äußerst interessante Abhandlung über Telemann's »polnische Sonate«, die zugleich mit einer sehr geschickt gearbeiteten Sonate für 2 Violinen und Continuo von Silverius Szarzynski (Polnisch. Komp. d. XVII Jahrh.) vorgetragen wurde. Im März hielt Herr T. Panufnik einen Vortrag (mit zahlreichen Modellen eigener Arbeit) über die moderne Theorie des Geigenbaues. Von neueren Werken wurden ein Streichquartett von Cesar Franck und die (handschriftlichen) Variationen für Streichquartett des jungen, vor 30 Jahren verstorbenen, talentvollen polnischen Komponisten Stolpe vom Rochańskiquartett ausgeführt; Herr Prof. Melzer trug das — im französischen Bulletin S. I. M. erschienene »*Hommage a Haydn*« vor, — im Herbst wird als Organ der hiesigen Sektion die erste Nummer der Vierteljahrschrift »*Kwartalnik muzycsny*« erscheinen. **Heinrich v. Opieńsky.**

Wien.

Die Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft veranstaltete Samstag den 23. Mai ein Collegium musicum in memoriam Giovanni Battista Pergolese zur Feier seines 200. Geburtsjahres. Eingeleitet wurde die Veranstaltung durch eine Gedenkrede des Unterzeichneten, in der ein kurzer Überblick über das Leben und die Werke Pergolese's gegeben wurde. Daran schloß sich eine Aufführung einer Triosonate in der Bearbeitung von Hugo Riemann durch die Herren Dr. Reinthaller, Carl Wirth, Fritz Schubert und Frl. Nelly Fischer (Klavier). Den Schluß machte eine treffliche Aufführung des *Stabat mater* durch den Chor der Frau Albine Mandyczewski unter der Leitung von Herrn Professor Dr. Eusebius Mandyczewsky, die von reichem Beifall begleitet war. In die Solopartien teilten sich erfolgreich die Damen Frau Seyff-Katzmayr, Frl. Katzmayr, Frl. Virginie Fournies, Frl. Adele Umling und Frl. Mandl. Die Leistungen des Chores, der sich stets bereitwillig in den Dienst der Ortsgruppe stellt, müssen rückhaltslos anerkannt werden. **Egon Wellesz.**

Neue Mitglieder.

Dr. Franz August **Goehlinger**, Gymnasiallehrer, Zillisheim i. Els. Bischöfl. Gymnasium.
Julius **Rabe**, Stockholm, Valhallavägen 93.
The Public Library of Melbourne (Australien).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. Georg **Kaiser**, Leipzig, jetzt: Sidonienstraße 36III.
Dr. Vladimir **Helfert**, Prag-Smichow, jetzt: Prag-Weinberge, Puchmayergasse 68.
Prof. Dr. Heinrich **Rietsch**, Prag-Smichow, jetzt: Ferdinandspark 6.
Herman **Roth**, Leipzig, jetzt: München-Gern, Malsenstr. 41.
George A. **Walter**, Berlin-Wilmersdorf, jetzt: Badensche Str. 9.
Jaroslaw de **Zielinski**, jetzt: Buffalo, 1343 So., Burlington Ave., Los Angeles (Cal.).

Ausgegeben Mitte Juli 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Elfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Fourth Congress of the International Musical Society.

The following Announcement regarding Congress-papers, prepared by the Executive Committee of the Congress, and approved by the members of the Präsidium, is herewith published for the information of members of the Society. The above-named Executive Committee wish it to be known that no Congress-fee will be required from members of the Society who come to the Congress from outside Great Britain and Ireland.

August 1910.

By order of the Präsidiums-Vorstand.

The Fourth Congress of the International Musical Society will be held in London from Monday, 29 May to Saturday 3 June 1911. The scientific work of the Congress will be divided into the following sections, the chairmen of which will be announced at a later date:—

I. History.
II. Ethnology.
III. Theory, Acoustics, and Aesthetics.
IV. Church Music.
V. Musical Instruments.
VI. Bibliography, Organisation, Contemporary questions, etc.

2. If it should appear that the papers to be read and discussed in any section are too numerous, it will be in the power of the Executive Committee to appoint one or more sub-sections to deal with such papers.

3. Papers may be read, and discussions held, in either German, English, French, Italian or Latin.

4. No paper must take longer than 45 minutes to read, but in the case of papers requiring musical illustrations, additional time may be granted at the discretion of the Chairman. In discussions no speech must exceed 5 minutes in delivery.

5. Papers should be submitted in full, accompanied by a type-written summary, and addressed to "*The Secretaries, Musical Congress, 160 Wardour Street, London, W.*", before the 1st. February 1911.

6. The acceptance or rejection of papers offered will be decided by the Executive Committee.

7. It is particularly requested that all German papers and correspondence relating to the Congress should be written in the Latin character.

(Übersetzung.)

1. Der vierte Kongreß der IMG. wird in London von Montag, dem 29. Mai bis Samstag, den 3. Juni 1911 stattfinden. Die wissenschaftliche Arbeit des Kongresses wird in folgende Sektionen eingeteilt, deren Leiter später angekündigt werden:—

I. Geschichte.
II. Ethnographie.
III. Theorie, Akustik und Ästhetik.
IV. Kirchenmusik.
V. Musikinstrumente.
VI. Bibliographie, Organisation, zeitgenössische Fragen usw.

2. Sollte sich herausstellen, daß die in irgendeiner Sektion zu verlesenden und zu diskutierenden Vorträge zu zahlreich sind, so steht es in der Macht des Exekutivkomitees eine oder mehrere Hilfssektionen zu bilden, um sich mit solchen Vorträgen zu befassen.

3. Zu den Vorträgen und Diskussionen kann man sich der deutschen, englischen, französischen, italienischen oder lateinischen Sprache bedienen.

4. Kein Vortrag darf mehr als 45 Minuten dauern; bei solchen Vorträgen indessen, die musikalische Illustrationen erfordern, kann längere Zeit nach Gutdünken des Sektionsleiters gewährt werden. Für Diskussionen darf die Zeit von 5 Minuten nicht überschritten werden.

5. Die Vorträge sollten ausführlich unterbreitet, mit einem mit der Schreibmaschine geschriebenen Auszug begleitet, und vor dem 1. Februar 1911 an die "*Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W.*" adressiert werden.

6. Über Annahme oder Verweigerung der Vorträge beschließt das Exekutivkomite.

7. Es wird besonders ersucht, alle deutschen Vorträge und die ganze zum Kongreß gehörende deutsche Korrespondenz mit lateinischer Schrift zu schreiben.

(Traduction.)

1. Le quatrième Congrès de la Société Internationale de Musique aura lieu à Londres du lundi 29 Mai au samedi 3 Juin 1911. Les travaux scientifiques du Congrès seront divisés dans les sections suivantes, dont les "Chairmen" seront annoncés plus tard:—

I. Histoire.
II. Ethnographie.
III. Théorie, Acoustique, Esthétique.
IV. Musique d'Eglise.
V. Instruments de musique.
VI. Bibliographie, Organisation, Questions contemporaines, etc.

2. S'il apparaissait que les Communications à être lues et discutées dans les Sections soient trop nombreuses, il sera dans le pouvoir du Comité Exécutif d'arranger une ou plusieurs Sous-Sections pour s'occuper de ces Communications.

3. Les Communications peuvent être lues, et les discussions tenues, en Allemand, Anglais, Français, Italien, ou Latin.

4. Aucune Communication ne doit prendre plus de 45 minutes à lire, mais dans le cas ou des illustrations musicales seraient necessaires, le Chairman de la Section pourra accorder davantage de temps. En discussions il ne sera pas permis de parler plus de 5 minutes.

5. Les Communications doivent être soumises au complet, accompagnées d'un sommaire écrit à la machine à écrire, et adressées aux «*Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W.*» avant le 1er Février 1911.

6. Le Comité Exécutif decidera s'il y a lieu d'accepter ou de refuser les Communications présentées.

Redaktioneller Teil.

III. Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht, vorgelegt vom Kongreſsausschuſs.

Wien, Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. 690 S., gr. 8°.

Unsere Gesellschaft kann stolz sein auf diesen Bericht. Er legt ein beredtes Zeugnis dafür ab, daß die IMG. in der Verfolgung ihres Zieles, der universellen Zusammenfassung und Fruchtbarmachung der ganzen, in allen Kulturgebieten geleisteten musikwissenschaftlichen Arbeit wieder einen gewaltigen Schritt vorwärts getan hat. Die junge Musikwissenschaft steht freilich auch jetzt noch nicht am Ziele ihrer Wünsche; vor allem dauert ihr Kampf um ihre staatliche Anerkennung als einer gleichberechtigten Disziplin neben den übrigen immer noch fort. Aber Not lehrt nicht nur beten, sondern auch arbeiten, und Zeiten des Kampfes um die eigene Existenzberechtigung pflegen im Leben des Einzelnen wie ganzer Wissenschaften die arbeitsfreudigsten und fruchtbarsten zu sein. Unter diesem Zeichen frischer und lebendiger Arbeit stand auch der Wiener Kongreß, und es ist ein besonders erfreuliches Zeichen für den triebkräftigen, vorwärtsstrebenden Geist der IMG., daß sie sich nicht bloß auf die reine Wissenschaft beschränkt, sondern auch mehr und mehr Fragen praktischer und organisatorischer Natur in den

Kreis ihrer Debatten hereinzieht und also da in die Bresche tritt, wo der praktische Musikerstand erfahrungsgemäß so oft versagt.

Mit ganz besonders stolzer Genugtuung aber mögen der eigentliche spiritus rector des ganzen Kongresses, Prof. Dr. Guido Adler und seine Getreuen den stattlichen Band zur Hand nehmen. Jeder Eingeweihte weiß, welch hohes Maß von Umsicht und geistiger Spannkraft und auch wieviel stilles Martyrium dem Leiter einer solchen umfassenden Veranstaltung auferlegt zu werden pflegt. Aber aus der überreichen wissenschaftlichen Ausbeute, die nunmehr in abgeschlossener Form vor uns liegt, mag Prof. Adler ersehen, daß seine Mühe reiche Frucht getragen hat, die zum Teil erst in späterer Zeit voll aufgehen wird. Die IMG. ist der Kongreßleitung zu dauerndem Danke verpflichtet, ganz abgesehen von dem privaten Dankbarkeitsgefühl, das die herzliche und anregende Wiener Gastfreundschaft wohl bei jedem einzelnen Teilnehmer hinterlassen hat.

Der Löwenanteil an den Vorträgen und Debatten fiel auch in Wien wieder der Historie zu. Indessen ist dem gegenüber auch ein starkes Vorrücken der experimentellen Musikwissenschaft, der Länderkunde und des Interesses für Organisationsfragen zu konstatieren. Eine besondere Spezialität des letzten Kongresses bilden die Verhandlungen der Orgelbau-Sektion, die sogar zur Aufstellung eines internationalen Regulativs für Orgelbau geführt haben und damit für den gegenwärtigen und zukünftigen Orgelbau entscheidende Bedeutung zu gewinnen versprechen.

In der geschichtlichen Sektion fällt das fast vollständige Zurücktreten der Antike auf. Wer die hierher gehörende Literatur der letzten Zeit kennt, kann sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die eigentlichen Musikforscher hier mit wenig Ausnahmen den klassischen Philologen das Feld geräumt haben. Das mag seinen Grund in der Reaktion gegen die Überproduktion früherer Zeiten haben, wünschenswert und gesund ist indessen dieser Zustand keinesfalls, zumal im Hinblick auf die letzten hochwichtigen Anregungen des Riemann'schen Handbuches. Dagegen spiegelt sich das neuerweckte lebhafte Interesse für das Mittelalter, namentlich das 11.—14. Jahrhundert, in einer Reihe wichtiger Vorträge und Referate wieder. Einen besonders breiten Raum nimmt die Frage nach den Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert ein (nicht weniger als 5 Vorträge nebst lebhafter Diskussion), deren Lösung eine der Hauptbedingungen für die richtige Erkenntnis der Kunst des 13.—16. Jahrhunderts ist. Die ganze Debatte zeigt deutlich, wieviel sicherer und solider der Boden ist, auf dem wir uns, dank der gewaltigen Erweiterung des Quellenmaterials und der grundlegenden Forschungen des letzten Jahrzehnts, heute in diesen Dingen bewegen: an Stelle der früheren mehr oder minder gefühlsmäßigen Spekulation vom Standpunkt der modernen Musik aus ist die exakte, quellenmäßige Methode getreten, die, wenn auch noch nicht eine allseitige Lösung des komplizierten Problems, so doch einen gewaltigen Fortschritt bedeutet.

Daß die Debatte über Vortrag und Herausgabe älterer Musik noch immer im Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses steht, zeigt eine weitere Reihe von Vorträgen, deren Gegenstände sich von der Aufführungspraxis des 17. Jahrhunderts, für die hier verschiedene neue Gesichtspunkte aufgestellt werden, herab erstrecken bis zur modernen Editionstechnik. Daß es aber gerade einer der bedeutendsten Tonkünstler unseres Nachbarlandes, Vincent d'Indy, ist, der eine donnernde Philippika gegen die stillosen Be-

arbeitungen losläßt und geradewegs einen Davidsbund gegen diese Sorte von Philistertum fordert, sollte uns Deutschen zu denken geben. Glückliches Frankreich! Der Rest der Vorträge beschäftigt sich mit spezielleren Fragen, wie der musikalischen Dynamik, Orchesterbesetzung, modernen Sinfonik und der musikalischen Lokalgeschichte (Bremen, Toskana, Polen).

Aus der Geschichte der Oper, der eine eigene Sektion gewidmet war, kamen Themen aus den mannigfaltigsten Gebieten zur Sprache, von Caccini an bis auf R. Wagner, dessen »Liebesverbot« hier erstmals einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen ist. Der Entwicklung der Oper an einzelnen Höfen und Instituten (Darmstadt, Stuttgart, Paris [*Théâtre de la Foire*]) ist ein verhältnismäßig breiter Raum gewidmet, indessen ist auch die Ästhetik und die Dramaturgie des Musikdramas je mit einem Beitrag vertreten. Daß das ganze weite Gebiet des Oratoriums nur einen einzigen Beitrag zu verzeichnen hat, ist zu bedauern, auch wäre für künftige Kongresse eine Diskussion über Themen, die bis jetzt noch recht stiefmütterlich weggekommen sind, wie z. B. die Übergangszeit von den Venezianern zu den Neapolitanern oder die opera buffa zu empfehlen.

Die Sektion für Lautenmusik hat ihr Hauptaugenmerk, wie aus ihrer Tätigkeit hervorgeht, mit vollem Recht einerseits auf eine Katalogisierung sämtlicher Bestände (Paris und Berlin werden eingehend behandelt), sowie auf die Herstellung eines einheitlichen Übertragungssystems gerichtet; die bisherigen Methoden erfuhren in einem besonderen Vortrag eine kritische Beleuchtung.

Exotische Musik und Folklore sind in einer besonderen Sektion vereinigt. Jene bringt diesmal, im Gegensatz zum Basler Kongreß, weniger Spezialgebiete über einzelne Völkerschaften (nur die Karesau Papuas auf Neu-Guinea werden behandelt) zur Sprache, als allgemeine Probleme, wie z. B. über die Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik oder über die Methode bei wissenschaftlichen Forschungsreisen. Die Volksliederforschung nimmt, wie dies bei dem Nationalitätenstaate Österreich-Ungarn nur natürlich ist, einen besonders breiten Raum ein. Fast alle Stämme der Monarchie mit Ausnahme der Magyaren sind mit ihrer Volksmusik vertreten: Deutsche, Tschechen, Mähren, Schlesier, Istro-Dalmatiner. Daneben erscheinen Finnland, das sich seiner nationalen Musik von jeher mit besonderer Sorgfalt angenommen hat, Dänemark mit einer Beschreibung der folkloristischen Sammlung in Kopenhagen, und die Ukraine mit ihren Kosakenliedern. Das reichsdeutsche Volkslied fehlt gänzlich, ebenso das angelsächsische und das romanische.

Die Verhandlungen der 3. Sektion bieten das bunteste Bild dar. Da finden sich zunächst zwei Referate über die brennende Schulgesangsfrage. Das eine betont mehr die Forderung gründlicher Allgemeinbildung der Lehrer, das andere die praktische gesangliche Ausbildung; in dem energischen Protest gegen den gegenwärtigen Zustand in Deutschland wie in Österreich sind sie beide einig. Ein weiteres Referat kommt auf den bereits in Basel geäußerten Vorschlag einer Reform der Notation für Gesang zurück (vgl. den Basler Bericht, S. 45ff.), wie denn auch die Reform der Partitur und der Taktbezeichnung in Wien wieder behandelt worden ist. Ein besonderer Vortrag behandelt die Bedeutung der Phonologie für die Gesangslehre. Ganz besonders reichhaltig ist in dem Bericht die Ästhetik bedacht, und zwar sowohl nach ihrer experimentell-psychologischen, als nach ihrer spekulativen

Seite hin; auch die Akustik nimmt einen breiten Raum ein. Erfreulicherweise hat zum Schlusse auch noch das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Populärliteratur, vor allem der Tageskritik, einen Referenten gefunden.

Die 4. Sektion hat sich zunächst eingehend mit der Bibliographie beschäftigt, die naturgemäß von Jahr zu Jahr eine steigende Bedeutung für die Musikwissenschaft gewinnt. Berichte über die Bestände einzelner Bibliotheken, sowie Vorschläge zur Anlage eines Gesamtkatalogs sowohl, als zur Katalogisierung einzelner Gattungen, wie Lied, Oper, Kirchenmusik bilden den Hauptinhalt dieses Abschnitts. Der folgende ist der Länderkunde gewidmet und umfaßt Mitteilungen über die Musik in Brasilien, den Vereinigten Staaten, Rußland, der Schweiz, in Dänemark, England und Frankreich (hier besonders über den Musikunterricht).

Während die evangelische Kirchenmusik diesmal recht spärlich, d. h. nur mit einem einzigen Vortrag bedacht worden ist, der ihre allgemeinen Grundsätze festzulegen sucht, ist von seiten der katholischen musica sacra sehr zielbewußt gearbeitet worden. Auch hier befaßte man sich mit den allgemeinen Grundzügen, namentlich mit dem Verhältnis zwischen a cappella- und modernem Stil im Anschluß an das »Motu proprio« Pius' X., die »magna charta« der musica sacra, wie einer der Referenten nicht mit Unrecht bemerkt. Daneben wurden aber auch Fragen praktischer Natur erörtert, wie Einrichtung und Vortrag alter Kirchenmusik, wirksamere Durchführung des »Motu proprio«, Berechtigung oder Nichtberechtigung des Nationalitätsprinzips in der Kirchenmusik. Die Geschichte endlich ist vertreten mit zwei Beiträgen über gregorianischen Choral und über das älteste deutsche Kirchenlied, der den für Germanisten wie Musikforscher gleich wichtigen Nachweis führt, daß die mittelalterlichen »Leisen« in engster Beziehung zur Allerheiligenlitanei stehen.

Zu dieser umfassenden, von den einzelnen Sektionen geleisteten Arbeit, die hier natürlich nur obenhin angedeutet, geschweige denn kritisch beleuchtet werden konnte, kommen noch die größeren, in den Vollversammlungen gehaltenen Vorträge über Mendelssohn (Sir Alexander Mackenzie), Händel (A. Heuß), »L'Internationalisme dans la musique« (Ch. Malherbe) und die Festrede über Haydn (G. Adler), altvertraute Themen, denen aber in Wien größtenteils neue und dauernd wertvolle Gesichtspunkte abgewonnen wurden.

Das Referat über den Bericht würde unvollständig sein ohne den Hinweis auf die S. 74ff. zusammengestellten Resolutionen der einzelnen Gruppen. Spiegelt sich doch gerade in ihnen getreulich wieder, was die Musikwissenschaft gegenwärtig besonders auf dem Herzen hat. Der umfassendste Plan und zugleich der, dessen Verwirklichung bereits energisch in die Wege geleitet ist, betrifft die Herausgabe eines *Corpus scriptorum de musica*, die natürlich auf internationales Zusammenwirken angewiesen ist. Unter demselben Zeichen steht auch die Mehrzahl der übrigen Resolutionen: sie erhoffen von dem gemeinsamen Arbeiten aller Kulturstaaten eine einheitliche Regelung ihrer Bestrebungen (Schulgesang, Bibliographie, phonographische Tätigkeit, Unterricht an Konservatorien), andere beschäftigen sich mit der fachmännischen Besetzung der Bibliothekar- und Kritikerposten, mit der Fühlungnahme mit anderen Disziplinen behufs Unterstützung der musikwissenschaftlichen Arbeit, mit der Veranstaltung historischer Konzerte usw.

Der Band enthällt ferner noch eine Reihe von Mitteilungen u. dgl. über

die Haydn-Zentenarfeier und über die Beratungen über das Corpus scriptorum, sowie eine photographische Aufnahme der Teilnehmer am Kongreß.

Der Kongreßleitung aber sei für diesen glänzenden Abschluß ihrer Tätigkeit nochmals aufrichtiger Dank ausgesprochen.

Halle a. S. **H. Abert.**

Zur »modalen Interpretation« von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts.

Um die sehr interessanten, freilich vielfach stark zum Widerspruch reizenden Ausführungen H. Riemann's über »die Beck-Aubry'sche ‚modale Interpretation' der Troubadourmelodien« im letzten Hefte der Sammelbände (XI, 569 ff.) meinerseits nicht allzulange Zeit unwidersprochen zu lassen, sei es gestattet, (vorläufig nur kurz) darauf hinzuweisen, daß unter Riemann's Einwendungen gegen die Anwendung »modaler« Rhythmik bei einstimmigen Melodien neben anderem besonders der Satz, daß gegen die »Stützung« der modalen Theorie durch die Rhythmik der Motetten »sehr bestimmt Front gemacht werden muß« (a. a. O., S. 583), unzutreffend ist.

Im Gegenteil ist in der Tat gerade der Motettenrhythmus, der sicherer überliefert ist als der Rhythmus der einstimmigen Chansons usw., eines der wichtigsten Momente zu Aufhellung dieser Frage. Man darf nur nicht, wie Riemann es tut, späte Motettenstimmen, besonders Motetten-Tripla, die erst in einer Epoche (in der Mitte oder in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) entstanden, in der die Motettenkomposition anfing sich vom modalen Rhythmus zu emanzipieren oder sich bereits vom diesem emanzipiert hatte und gerade, um die neue Rhythmik klar darstellen zu können, die Mensuralnotation ausbildete, als Beispiele in diesen Untersuchungen anführen[1]). Die Rhythmik des älteren Motettenrepertoires, d. h. desjenigen Teils des aus über 1000 Motetten bestehenden Motettenrepertoires des (12. ? und) 13. Jahrhunderts, der sowohl in nicht-mensuraler Quadratnotation wie in Mensuralnotation überliefert ist, ist (mit ganz verschwindenden Ausnahmen) die »modale« Rhythmik und zwar (ebenfalls mit ganz verschwindenden Ausnahmen) in der Mensuralepoche unverändert die gleiche wie in der vorhergehenden.

Wenn es auch richtig ist, daß durch den strophischen Bau sich die Chansons von der Motette prinzipiell unterscheiden[2]) (a. a. O., S. 584), so ist doch dagegen zu betonen, daß es bei den Untersuchungen über modale Rhythmik der Melodien nicht auf den Strophenbau, sondern nur auf den Versbau an-

1) Dieser späteren Epoche entstammt z. B. das von Riemann (S. 588) zitierte Bamberger Triplum: *Partus fuit virginalis*, das überdies ein ungewöhnlich schlechtes lateinisches Kontrafaktum des französischen Originals: *L'estat du monde et la vie* (vgl. Coussemaker, L'art harm. Nr. 4) ist und über einem ganz ungewöhnlich (als Tropus) gebauten Motetus und einem ebenfalls ganz ungewöhnlich nicht-modal gebauten Tenor erklingt (vgl. Sammelb. V, S. 192).

2) Auch hierbei ist aber die immerhin ganz beachtenswerte Zahl von Fällen nicht zu übersehen, in denen auch Motetten strophisch gebaut sind oder mitten in Chansonssammlungen in der musikalischen Form von einstimmigen Liedern auch Motetten erscheinen, die wir zunächst nur daran als Motetten erkennen können, daß andere Handschriften die vollen mehrstimmigen Motettenformen überliefern und aus inneren Gründen die mehrstimmige Form als die ältere zu bestimmen ist (vgl. Riemann-Festschrift 1909, S. 212 f.).

kommt; und der Bau der Verse als solcher stimmt in den Motettentexten des ältesten Repertoires mit dem sonst gebräuchlichen Versbau prinzipiell durchaus überein.

Daß mit dem Versbau nun auch der musikalische Rhythmus der in den Chansons und in den ältesten Motetten in der gleichen Notenschrift aufgezeichneten Melodien dieser Verse in den Chansons der gleiche ist wie in den Motetten , oder auftaktig: usw., mit gewissen Freiheiten)[1], läßt sich freilich nicht strikt beweisen, da die Anwendung der modalen Rhythmik bei den älteren Chansons nur auf Analogieschlüssen beruht; bei den Motetten steht sie fest, da die älteste musikalische Form dieser Motettenkompositionen des ältesten Motettenrepertoires, die melismatische Gestalt dieser Kompositionen als Abschnitte liturgischer Organa, ihren modalen Vortrag absolut klar erkennen läßt. Aber Argumente, wie die von Riemann (S. 583) angeführten[2], verkennen doch das Wesen der älteren Motette und die offenbare Parallelität der Rhythmik in Motetten und Chansons, die dann im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts, als die Motetten in den spezifischen Motettensammlungen systematisch in Mensuralnotation umgeschrieben wurden, auch zu gelegentlicher Umschrift von Chansonsmelodien in mensurale Notation führte, durchaus. Riemann's eben zitierte Charakteristik der Motette trifft wesentlich nur auf das spätere Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts zu, in dem derartige zur Unnatur führende Seiten der Motettenkomposition in der Tat stärker ausgebildet wurden, aber nicht auf die »Mehrzahl« der älteren Motetten, besonders nicht auf die ungeheuer große Zahl von zweistimmigen (lateinischen und französischen) Motetten, die zum erstenmal in die Musikgeschichte die natürliche Form des »instrumental begleiteten Lieds« einführen, bestehend aus Melodie (»Motetus«, rhythmisch den einstimmigen Chansons völlig analog verlaufend, in »modalem« Rhythmus gesungen) und Begleitstimme (»Tenor«, in eigenem, der Begleitstimme angemessenem, ebenfalls »modalem«, aber in regelmäßige Perioden sich gliederndem Rhythmus, und mindestens bei den französischen Motetten wahrscheinlich nicht mehr vokal vorgetragen)[3].

Auch die Durcharbeitung des gesamten erhaltenen Motettenrepertoires (für die ich auf mein in einigen Monaten erscheinendes *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili* verweisen darf, in dem ich auch ein längeres Kapitel[4] S. 42—57 der Frage der modalen Rhythmik widme) hat

1) Also im ersten, zweiten oder dritten Modus. Der vierte Modus ist fast nur die auftaktige Form des dritten und als besonderer Modus eigentlich nur eine Theoretikerfiktion des 13. Jahrhunderts. Der fünfte und sechste Modus kommen wesentlich nur für die Mehrstimmigkeit in Frage.

2) Daß infolge der »kühnen Wagnisse in der Motetkomposition«, die »eine geradezu revolutionäre Bewegung auf dem Gebiete der Vokalkomposition« bedeuten, »die Mehrzahl der Motets« »förmliche Musterkarten für die Möglichkeiten der Verläugnung des Selbstverständlichen« sind und »an allen Ecken und Enden ein bewußtes Löcken wider den Stachel« »beweisen«.

3) Für den musikalischen Eindruck kann es zunächst gleichgültig sein, ob Motetus oder Tenor das prius ist und ob der Tenor vom Motettenkomponisten elbst stammt oder anderswoher entnommen ist.

4) »Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadratnotation; die Herrschaft der modalen Rhythmen

mich in der von mir zuerst 1905 ausgesprochenen Ansicht über die völlige Parallelität vom Rhythmus der Chansons und der älteren Motetten[1]) durchaus bestätigt.

Ich verkenne dabei freilich nicht, daß eine einwandfreie modale Übertragung, sei es von Chansons, sei es von Motetten, aus der älteren Notation nicht in allen Fällen sich herstellen läßt. Mit Recht ist von Riemann (a. a. O. S. 582) als ein besonders schwacher Punkt in dieser Beziehung der Mangel an zuverlässigen Kriterien für Unterscheidung des ersten und zweiten Modus betont. Es blieb auch J. B. Beck und P. Aubry, bei denen beiden die Aufstellung und die Ausführung der modalen Theorie auf meine Anregungen zurückgeht (bei ersterem auf Grund mündlicher Mitteilungen meinerseits Ende 1905—1908, bei letzterem indirekt auf Grund mündlicher Mitteilungen von Herrn Beck im Spätjahr 1906 und direkt auf Grund brieflicher Mitteilungen meinerseits im April 1907), noch unbekannt, daß bei den älteren Motettenkompositionen die Aufzeichnung des Modus in verschiedenen Quellen in einer ganz erheblichen Zahl von Fällen zwischen dem ersten und zweiten Modus differiert (das nähere siehe in meinem *Repertorium*), ein Umstand, der große Vorsicht bei der Entscheidung, ob eine nicht-mensural aufgezeichnete, musikalisch einfachere Melodie im ersten oder zweiten Modus aufzufassen ist, zur Pflicht macht.[2])

Indessen können die Schwierigkeiten der Anwendung des modalen Übertragungsprinzips im Einzelnen[3]) doch seine Gültigkeit im Allgemeinen, die mir ebensowenig zweifelhaft zu sein scheint wie der von Riemann mit Unrecht bestrittene daktylische Rhythmus auch vieler alter Chansons[4]), nicht in Frage stellen; und so halte ich auch heute noch auch den von mir zuerst 1905

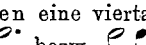
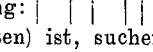
---

in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der einstimmigen Lieder«.

1) »Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte«, Beil. zur Münch. Allg. Zeitung 1906, 1, S. 107 f.

2) Für melismenreichere Melodien halte ich trotz Riemann's Widerspruch (S. 582) an der von mir zuerst Sammelb. V, 1904, S. 192 geäußerten, von J. B. Beck (vgl. Riemann a. a. O.) übernommenen Ansicht, daß reichere melismatische Auflösungen der Senkung für den zweiten Modus charakteristisch sind, fest.

3) Darin, daß die Überwindung dieser Schwierigkeiten P. Aubry in seinen Übertragungen der Lieder des »Chansonnier de l'Arsenal« 1909 f. sehr häufig nicht gelungen ist, stimme ich Riemann durchaus bei.

4) Riemann wird vergeblich nach einer quellenmäßigen Bestätigung seines daktylische Deklamation vermeidenden und durch die Dehnung der ersten vier Silben eine viertaktige Periode herstellenden Schemas:  bezw. für die daktylischen Zehn- und Elfsilber, deren korrekte Übertragung:  bezw. (in den Mensuralhandschriften) ist, suchen. Daß bei den im Wechsel von Hebung und Senkung verlaufenden Versen gelegentlich durch Dehnungen kürzere Perioden zu viertaktigen erweitert werden, ist nichts Auffälliges. Daß dies keine prinzipielle Bedeutung hat, ergibt sich daraus, daß ebenso normal wie das von Riemann S. 585 zitierte Schema:

Ce que je tieng pour de - duit, c'est ma do - lors

die andere Möglichkeit der modalen Deklamation der aus sieben und vier Silben gebildeten Verspaare ist:

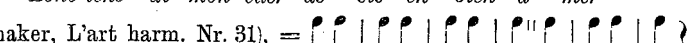
ausgesprochenen Satz[1]), daß die »vielfach vertretenen Ansichten über die Herrschaft des zweizeitigen Rhythmus in den einstimmigen Melodien .... dringend der Revision« »bedürfen«, »da sie in starkem Widerspruch zu dem stehen, was uns die späteren sicher lesbaren Handschriften lehren« (vgl. Riemann a. a. O. S. 573), aufrecht.

Straßburg. **Friedrich Ludwig.**

Contemporary English Church Music.

The attenuation of church authority and parallel diminution of religious feeling; the entrance of the money-changer into the temple, with a commercialism which is one-sided because there is no freedom of choice as to the commodity supplied; the growth of individualism and of disinclination towards general standard; the enormous extension of musical technical knowledge, and consequent almost limitless opportunity for producing so-called composition in the easiest possible of all styles; — these things have combined to bring about a state of things in Anglican church-music, as to which home-truths are much needed and seldom told. In no country's church-music is there such a violent contrast between the golden ingots inherited, and in a very few select quarters still guarded, and the mass of debased currency which floods the market. It seems almost as if it was part of the national character, that in all things great distinction and great ordinariness should be exhibited coincidently. In fictional literature for example, we have had our well-known heroes, and we have had within our own day our strong men such as Reade, Besant, Hardy, etc. On the other hand, an overwhelming short-story epidemic has lately broken out over the land, which, with a few notable exceptions, shows what is certainly so far the acme of follow-my-leader mannerism, machine-made sentiment, and thread-bare silliness. One suffocates in thinking that this represents the prevailing taste of millions. Generalities apart, the musical case is as stated. Nor is it at all necessary there to preach the doctrine of ἔθη ἀρχαῖα κρατείτω, it is only necessary to say ἔθη σπουδαῖα κρατείτω.

In this connection the recent lecture of J. A. Fuller Maitland before the Church Music Society in the Chapter House of St. Paul's Cathedral, is much to be commended. In these days of public libraries and large circulation, it is practically impossible for a printed work to wholly disappear; litera typis expressa manet. But how a XVII cent. printed musical collection could actually, with all its wealth of splendid and effective music, be within an ace of vanishing, is seen from the celebrated Barnard case of 1641, with the recovery in 1862. Starting with this fact, lecturer proceeded to expose the hollowness of the "Anglican revival" of the mid-nineteenth century, which was based far more on a weak imitation of foreigners than on England's own traditions. He then analysed the present Anglican situation:—

(Coussemaker, L'art harm. Nr. 31), =  in Riemann's Schreibung, usw., durchweg alle Verspaare aus sieben und vier Silben als sechs, nicht mit Dehnung des Viersilbers als acht Longae deklamierend.

1) »Die Aufgaben usw.«, a. a. O. S. 108.

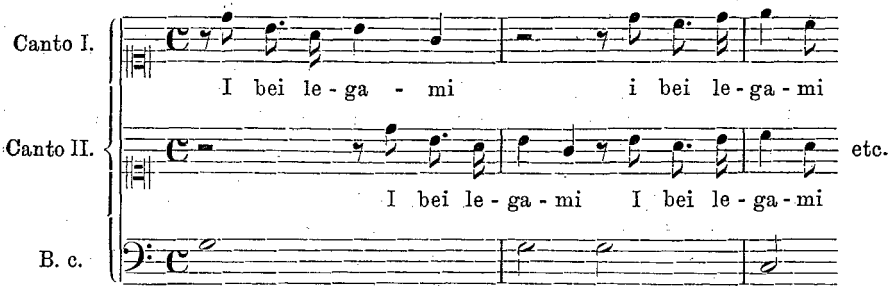
"It seems to me that there are three chief causes for the condition into which church music has come: (1) commercialism or professionalism; (2) want of co-operation between the clergyman and his organist, or, in cathedrals or other foundations, between the different parties who arrange the music; and (3) the desire to attract large congregations by playing down to an assumed standard of bad taste". Under the first head he said, "The commercial success of a trumpery anthem is an important business matter, while the old music, which brings in nothing to anybody, is shelved". Under the third head he observed correctly, "There is an inherent driving-power, as we may call it, in art of the finest kind, which must carry it home to the general public; while bad art of all kinds requires encouragement from the outside in order to make it tolerable even to the uneducated". In nine cases out of ten in fact the defective standard lies with the Coryphaeus of the dance. Regarding hymns lecturer was somewhat tolerant:—"The question of hymn-tunes is one on which it is hardly possible to find two people in exact agreement. We are all accustomed to certain hymns from childhood; we heard them at our mother's knee, or sang them at school, and thus grew up to delight in some and to detest others, both opinions being quite possibly baseless and prejudiced. Association is indeed one of the great attractions of hymns, and happy are the people who, like the Germans or the Scotch, have inherited from past generations such noble things as the chorales with their splendid tunes, or the metrical psalms with their fine melodies gathered from different quarters". For the Anglican chant, "an anomaly from the historic point of view as well as from the artistic", he had evidently no liking. He quoted Westminster Cathedral, as a place "where cultivated musicians, the people who throng to the Queen's Hall to hear symphonies and high-class music of all kinds, can be fairly certain of hearing music that is truly sacred, performed in the best way possible, and not a single note unworthy of the sanctuary". He ended by praising some cathedrals, college-chapels, etc.

Antonio Brunelli als Monodist.

In seiner Neuausgabe des vierten Bandes von Ambros' Musikgeschichte hat Hugo Leichtentritt einen dankenswerten Überblick über die mit Originalforschungen bisher fast gar nicht bedachte Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens zu Anfang des 17. Jahrhunderts gegeben. Im einzelnen ist dieses Gebiet freilich nach wie vor noch sehr des Ausbaus bedürftig. Manche neue Beiträge hoffe ich in meiner binnen Jahresfrist erscheinenden »Geschichte der Solokantate« (in Kretzschmar's »Handbüchern«) geben zu können; ein einschlägiges Detail sei indessen gleich hier zur Sprache gebracht: es betrifft die drei erhaltenen Monodienwerke des Pisaner Organisten und Kapellmeisters Antonio Brunelli, von denen Ambros bereits hervorhob, daß sie sich durch allerlei sonderbare und mitunter kühne Einfälle vom gemeinsamen Charakter der Zeit abheben. Brunelli gehört zu jenen Frühmonodisten, die zwar im Prinzip noch ganz unter dem Einfluß und im Bann der Florentiner Tradition stehen, bei denen daneben aber doch bereits wieder Erinnerungen an den polyphonen Stil musikalisch befruchtend aufleben, so daß Alt und Neu sich in oft recht merkwürdiger Weise gegenüberstehen.

Diesen Charakter zeigt bereits Brunelli's erstes Monodienwerk, seine

»*Arie, Scherzi, Canzonette, Madrigali a 1, 2 e 3 voci per Sonare e Cantare* (Venedig, 1613)[1]. Schon ganz allgemein in der Melodik steht es augenscheinlich unter dem Einfluß des alten Villanellenstils. Allein die graziös »durchbrochene« Arbeit, wie sie beispielsweise der Anfang des dreistrophigen »*I bei legami*« zeigt:

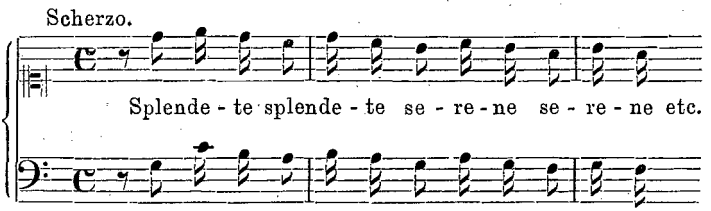


ist doch dem stile nuovo ebenso zugute, wie die schwerfälligen Halte des gleichen Stücks auf »*intorno*« und »*adorno*« mit ihrer outrierten unmusikalischen Hervorhebung des Reimes zu Lasten zu schreiben. Noch zierlichere »durchbrochene Arbeit« zeigt das dreistimmige »*Amor tu ridi*«. Das Klein-

1) Dieses Werk wird weder von Vogel noch von Eitner zitiert. Ambros, Musikgeschichte IV, S. 330, Anm. 2 konstatiert ausdrücklich dessen Fehlen. Desgleichen Leichtentritt in der Neuausgabe v. Ambros IV, S. 812. Der genaue Titel (nach dem in der vatikanischen Bibliothek in Rom [stampa Barberina] befindlichen Exemplar) lautet: *Arie, Scherzi I Canzonette I Madrigali I a Une Due e Tre voci per Sonare e cantare I Di Antonio Brunelli I Maestro di Capella, della Nobilißima Terra di Prato in Toscana I Dedicati I All' Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Barberino I Legato di Bologna I Opera Nona I* [Wappen]. *In Venetia Appresso Giacomo Vincenti (1613).* — Eitner und Vogel verzeichnen nur das im Titel sehr ähnliche, 1614 erschienene Lib. II, op. 10. Aus dem Titel erfahren wir, daß Brunelli bereits 1612, nicht erst 1614 Kapellmeister des toskanischen Hofes war. Das Vorwort ist Prato, 15. November 1612 gezeichnet. Neben einem Lobgedicht auf Brunelli enthält das Werk noch eine längere Notiz für den Leser mit interessanten Bemerkungen über Kompositionsstil, Gesangsvortrag usw., die wir hier vollständig mitteilen:

A i Benigni Lettori. Perche oggi dì dilettano grandemente simili composizioni, mi son mosso a dare alla Stampa questa mia opereta, quale ho cercato farla comoda e facile, senza scabrosità di dissonanze, acciò si possa facilmente cantare, e sonare, perche dove sono molte dissonanze bisogna haver termine di Contrapunto, per potere accompagnar bene le parti e anco esser Cantore squisito, perche altrimenti non riescono e per questo ho atteso alla faciltà, che le possi sonare, e cantare ognuno, intendendo però che quelli che vogliono cantarle, sieno sicuri, e che habbiano intelligenza della maniera del ben cantare, perche molti alle volte si prosumano di saperle cantare, e poi non riescano, perche non hanno cognizzione dell' esclamazzioni, accenti, trilli e altre circostanze, che ci vanno, e in particulare saper cantar le Crome, che pochi l'intendano perche devono esser cantate spiccate l'una dall' altra, e ribattute con la gola e non con la bocca, comme molti fanno, e se alle volte troveranno una tirata di Crome o Semicrome, tiranno solo la prima, e l'ultima, e l'altre di mezzo il vento le porta via, pero è necessario haver cognizzione delle sopra dette cose, e anco alle volte vedranno qualche arietta che sarà nota contra nota, ò che sia in sesquialtera, ò non sia, si danno ad intendere saperla cantare, non gli parendo che vi sia difficultà, ch'è tutto l'opposito, perche vogliono esser cantate con grazzia la quale non si può havere, se l'huomo non è capace di quanto s'e detto di sopra. Accettate dunque ogni cosa da me in buona parte, per il zelo, che hò di molte composizzioni, che si veggono strapazzare. Pero pigliate amorevolmente questi avvertimenti, e vivete felici. —

motivspiel in der Art, wie es etwa die Stelle »*vedro mai*« zeigt, wird später ein ausgesprochenes Charakteristikum des Kantatenstils. Findet sich dergleichen auch bisweilen schon in der alten a cappella-Villanelle, so erscheint es im stile nuovo durch den Continuo doch noch besonders begünstigt und ausgearbeitet. Unser Stück freilich gehört eher dem alten als dem neuen Typus an: denn es kann den Continuo entbehren. Brunelli gibt in seinem Werke den Continuo teils als selbständige Stimme, teils deutet er ihn durch Bezifferung der untersten Singstimme an. Bei einer Reihe dreistimmiger Stücke, wie z. B. bei dem in Rede stehenden, fehlt aber auch diese Andeutung: sie können zweifellos überhaupt a cappella gesungen werden, so daß in dem Werk tatsächlich alte Villanellen und moderne Monodien nebeneinander stehen. Am meisten »modernen« Charakter tragen die als »Madrigale« bezeichneten einstimmigen Stücke; hier, wie z. B. in dem Madrigale spirituale »*Rasserenati Cielo*« erinnern aber wieder die häufige Koloratur und die schleppenden Kadenzen manchmal nicht angenehm an den Stil der »Nuove musiche«. Einige moderne Züge weist übrigens auch die Nomenklatur auf. Schon am Titel ist die Angabe der Opusnummer für diese frühe Zeit auffällig. Einzelne Stücke tragen ferner die zwar schon im Lied des 16. Jahrhunderts vorkommende, erst seit Beginn des 17. Jahrhunderts aber weitere Verbreitung erlangende Bezeichnung »*Scherzo*«. Eines von diesen, das zweistimmige »*Splendete serene*« deutet mit seiner zierlichen Geschwätzigkeit



bereits auf den Parlandostil der späteren komischen Oper hin, ist im übrigen im Tonsatz durch die fast durchgehende Parallelführung in Terzen ungewöhnlich primitiv.

Im Stile dem besprochenen Lib. I Brunelli's durchaus verwandt sind die im folgenden Jahre (Venedig, 1614) erschienenen Lib. II und III desselben Komponisten. Die Vorrede von Lib. II ist Pisa, d. 25. Juli 1614 datiert. Eine kurze Notiz »Al. Benigni Lettori« gibt Aufschluß über die Ausführung der den Gesängen des Werkes ziemlich reichlich beigegebenen Instrumentalritornelle. Von diesen, die dreistimmig notiert sind, soll bei der Wiedergabe am Cembalo allein bloß Baß und Oberstimme gespielt werden; die dreistimmige Ausführung ist nur für dem Cembalo etwa noch an die Seite tretende andre Instrumente (Violinen, Cornetti) gedacht[1]). Textlich ist das Werk eine Sammlung von Lobgedichten auf den auch in der Vorrede apostrophierten Großherzog von Toskana, die gelegentlich verschie-

1) »... non ho volsuto mancare di avertirli che ne i componimenti à tre voci, dove saranno i Ritornelli a due Soprani sarà ben fatto sonare solamente il primo Soprano, con il Basso sopra l'Instrumento di tasti, percioche apporterà maggior comodo, e vaghezza, ma porgendosi occasione di altri Strumenti come Violini, Cornetti, e simili potranno sonarsi ambidue i Soprani, perche renderanno ottima armonia«. — Eine ähnl. Bemerkg. steht auch in Lib. III.

2) »sono state composte da loro Autori in diverse occasioni« sagt die Vorrede.

dener Festlichkeiten usw. von den Hofdichtern verfaßt wurden[2]). An Dichternamen sind genannt: Carlo Bocchinieri und Ferdinando Saracinelli. Den Anfang machen einige dreistimmige Gesänge, die charakteristischerweise in Stimmen (!) notiert sind und abgesehen von den Ritornellen keine Spur irgendwelcher instrumentalen Begleitung aufweisen. Wir haben es hier wie im Lib. I mit stilgetreuen Epigonen der alten Villanellenkunst zu tun. Unter den monodischen Stücken unterscheiden sich die als »Madrigali« bezeichneten von den »Arie« in bekannter Weise durch ausgedehntere Faktur und mehr deklamatorischen zugleich koloraturreichen Tonsatz. Die Harmonik ist in diesen Madrigalen ziemlich kompliziert, aber sehr oft noch recht untonal. Der Begriff des »Scherzo« ist wie im Lib. I durch die leicht bewegte, flüssige Rhythmik (fast durchaus $\frac{3}{4}$ = Metrum) fixiert. Drei mit poetischen Überschriften versehene Stücke, ein »*Intermedio d'Orfeo*« (1 voce, Tenore ò Canto), ein »*Intermedio di Febo sopra il Lauto*« und ein »*Intermedio della Terra a Giove*« repräsentieren die Gattung der dramatisierenden Kammermusik. Musikalisch unterscheiden sie sich in nichts von der Madrigalform, nicht einmal durch breitere Ausdehnung. Außer dem Autor sind noch Caccini, Peri, Allegri und Calestani mit einzelnen Gesängen vertreten.

Den für Brunelli typischen Einfluß des alten Stils verrät auch das Lib. III seiner Gesänge. Wieder treffen wir hier auf dreistimmige Stücke in Stimmen notiert, denen gleiche in Partiturnotierung und mit Bezifferung der Unterstimme gegenüber stehen. Damit erscheinen die beiden Stilgattungen sehr deutlich konfrontiert. Auch die zweistimmigen Gesänge dieses Brunelli'schen Lib. III verraten in der gefälligen, wenn auch schlichten Imitatorik des Satzes alte a cappella-Erinnerungen; sie sind im übrigen durch einen selbständigen Continuo dem Bereich des stile nuovo doch näher gerückt. Einen ähnlichen Mischstil repräsentieren auch einige den Schluß des Werkes bildende mehrstimmige Tanzlieder mit Continuo, darunter eine *Gagliarda à 5 voci ridotta à 3 per commodità de Cantori*. Das gleiche, wie wir wissen für die Zeit charakteristische Streben nach Verminderung der Stimmenzahl im Interesse der leichteren Ausführbarkeit weist das Arrangement eines »*Balletto*« auf, bezüglich dessen Brunelli bemerkt: »Questo Balletto se bene à 5 si può cantare à una voce sola cioè il primo soprano, ò à 2 cioè i dua soprani, quali si possono cantare ancore in Tenore«. Einige der Tanzlieder sind auch für rein instrumentale Ausführung (»per sonare solo senza cantare«) eingerichtet. Das hauptsächliche musikalische Bindeglied ist dabei der notengetreu beibehaltene Baß; die Gesangsmelodie wird dagegen in der instrumentalen Bearbeitung derart mit Laufwerk verbrämt, daß man ihren Ursprung aus dem vokalen Original kaum mehr zu erkennen vermag. Auch in sein Lib. III hat Brunelli wieder einige fremde Gesänge aufgenommen und zwar Kompositionen seines Schülers Gio Bettini, die indessen durch keine hervorragenden Merkmale auffallen.

Starnberg. **Eugen Schmitz.**

Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden.

Eine erlesene Gesellschaft erlebte am 22. April[1]) in einem Privatsaal Dresdens ein ganz eigenartiges Schauspiel: es wurden ihr die klassischen französischen Tänze des 17. Jahrhunderts zur Zeit Ludwig's XIV. praktisch vorgeführt. Ver-

1) Der Bericht mußte bis dahin zurückgestellt werden.

anstalter der Demonstration war unser Mitglied Prof. Richard Buchmayer, der das Verdienst beanspruchen darf, als erster auf diesem Gebiete den Bann der Unmöglichkeit gebrochen zu haben. Tatsächlich haben die bisherigen Spezialisten auf diesem Gebiete daran gezweifelt, die choreographische Schrift der in Frage kommenden Tanzmeistersprache zu entziffern. Buchmayer's zäher Energie ist dies nun aber gelungen, und man wird seinen Worten in dem einleitenden Vortrag wohl unbedingt vertrauen dürfen, daß jede einzelne Bewegung der praktisch demonstrierten Tänze echt sei, man also ein getreues Bild der damaligen Tanzkunst erhalte.

Die genaue Normierung der französischen Tänze ist ein Verdienst Ludwig's XIV, der 1661 die kgl. Tanzakademie gründete und von 13 Tanzmeistern einheitlich regeln ließ, unter denen sich Pierre Beauchamps (1630—1705), ursprünglich einer der 24 Hofgeiger, zum Akademiedirektor und Hofballettmeister aufgeschwungen hatte. Beauchamps hat die Zeichenschrift für die Tanzkunst erfunden, auf ihn gehen auch die noch heute üblichen fünf Positionen zurück. Noch wichtiger ist indessen Feuillet, dessen *Choréographie ou l'art de décrire la dance par caractères, figurés et signes démonstratifs* (1701 in 2. Auflage) die eigentliche Unterlage für das Studium der Tanzkunst unter Ludwig XIV. bildet, bis dahin aber für unsere Zeit als nicht entzifferbar galt. Buchmayer gelang dies besonders durch Vergleiche mit ähnlichen Werken von Nachfolgern und Schülern Feuillet's, unter denen Gottfried Taubert mit seinem »Rechtschaffenen Tanzmeister« (1717) besonders zu nennen ist. Buchmayer rechnet diese französische Tanzsprache mit ihren hunderterlei verschiedenen Zeichen zum Scharfsinnigsten, was es auf dem Gebiete der Chiffrierung gibt.

Charakteristisch für diese Tanzkunst erscheint zweierlei: die Tänze sind Schautänze, und zweitens handelt es sich um eine absolute Herrschaft des Tanzes. Was besonders das zweite Charakteristikum bedeutet, sei nachher mit einigen Worten ausgeführt. Die wichtigsten Tänze der damaligen Zeit waren der Branle, die Gavotte, die Courante, der Menuett und der Passepied, die von dem Vortragenden näher beschrieben wurden. Die drei letzteren sind Einzelpaartänze, die beiden ersten Ensembletänze der Gesellschaft. Das feierlichste, der Zeremonientanz der feinen Gesellschaft, ist die Courante. Erst der Contretanz, der 1683 eingeführt wurde, brachte allmählich eine Änderung in dem starren, in erster Linie die zeremonielle Feierlichkeit verkörpernden Tanzsystem. Als 1715 öffentliche Opernbälle eingerichtet wurden, ging diese streng altfranzösische Tanzkunst allmählich ihrem Ende entgegen.

Die Vorführung der Tänze bot denn auch ein ganz eigenartiges Schauspiel, das indessen wohl nur der voll würdigen könnte, dem die Grundtypen gerade der Gesellschaftstänze in Fleisch und Blut übergegangen sind, der die Tänze selbst zu tanzen vermag. Nur der wird die Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der Beine, der Arme, des Kopfes, des ganzen Körpers mit Verständnis würdigen können, besonders in den Figurierungen, mit denen die Grundelemente eines Tanzes »umtanzt« werden. Aber auch als Uneingeweihter wurde man sich bewußt, einer Tanzkunst gegenüber zu stehen, die ziemlich weit von dem verschieden ist, was man bis dahin als alte französische Tanzkunst kannte. Man sah Bewegungen und Stellungen des Körpers, die man in dieser Verbindung mit gleichzeitigen andern Bewegungen noch nie sah, und wohl in erster Linie von dieser Seite aus, dem Reichtum an charakteristischen Bewegungen ist an eine Beeinflussung dieser alten Tanzkunst auf die moderne zu denken. Es erscheint uns auf das erste nicht gleich alles »schön«, an Luftsprünge in feierlichen Tänzen sind wir heute noch nicht so ohne weiteres gewöhnt, am meisten prägten sich die Bilder von — allerdings oft gespreizter — Feierlichkeit ein. Außerordentlich schön sind die wechselnden Gruppierungen, die bei den Einzelpaartänzen — Herr und Dame — erzielt werden. Der Uneingeweihte hat das Gefühl, als würden diese gewissermaßen kaleidoskopartig, durch immer neue Arten von Bewegungen hervorgerufen. Die Tänze im Einzelnen zu charakterisieren, erkläre ich mich außer Stande; man müßte allermindestens einen praktischen Kurs in dieser alten Tanzkunst absolviert haben, um positive Mitteilungen über jeden einzelnen Tanz machen zu können.

Außer Gesellschaftstänzen wurden noch eine Reihe theatralische Tänze geboten, beginnend mit dem Entrée d'Apollon aus dem 1681 zuerst aufgeführten Ballett »*Le triomphe de l'Amour*«, das insofern noch eine Bedeutung hat, als bei ihm zum ersten Mal eine Tänzerin — bis dahin gab es nur Tänzer — am Hofe auftrat. Indessen sei das denkwürdige Programm, das besonders auch unsere französischen Kollegen interessieren wird, gleich vollständig mitgeteilt:

		Komponisten:
	I. Gesellschaftstänze:	
1.	Einfache Courante »an der Hand«	Henri d'Anglebert (1628—1691)
2.	Figurierte Courante »von der Hand«	Henri d'Anglebert
3.	Menuett	Henri d'Anglebert und (für das Trio) François Couperin (1668—1733)
4.	»Französische« Sarabande (Solo für die Dame) aus der im Jahre 1675 erstmal. aufgeführten Maskerade »*Le Carnaval*«	J. Baptiste Lully (1633—1687)
5.	Passe-pied	Komponist unbekannt
	II. Theatralische Tänze:	
	a) Solotänze:	
6.	»Entrée d'Apollon«, aus dem 1681 zuerst aufgeführten Ballett »*Le Triomphe de l'Amour*«	J. Baptiste Lully
7.	»La Folie d'Espagne« (Solo für die Dame)	Henri d'Anglebert
8.	»Spanische« Sarabande (Solo für den Herrn)	André Campra (1660—1744)
	b) Einzelpaartänze:	
9.	Rigaudon des Vaisseaux u. Rigaudon de la Paix a. dem 1685 zuerst aufgeführten Ballett »*Le Temple de la Paix*«	J. Baptiste Lully
10.	La Bourgogne (Courante — Bourrée — Sarabande — Passe-pied). Dieser Tanz wurde von dem berühmten Solotänzer Pécour 1697 für die Hochzeitsfeier des Duc de Bourgogne, des Enkels von Ludwig XIV., entworfen.	André Cardinal Destouches (1672—1749)
11.	La Savoie (Bourrée), ebenfalls von Pécour erfunden und für die Gemahlin des Duc de Bourgogne (Marie Adélaide Herzogin von Savoyen, nachmals Mutter Ludwigs XV.) bestimmt. Komponist wohl gleichfalls	A. C. Destouches
12.	La Conty (Vénitienne) Der Prinzessin Marie Thérèse von Conti gewidmet und in die 1699 erstmalig gegebene Oper »*Le Carnaval de Venise*« aufgenommen.	André Campra
13.	Gigue aus der 1685 erschienenen Oper »*Roland*«	J. Baptiste Lully
14.	La Forlana, venetianischer Tanz, von Pécour bearbeitet, aus der 1697 erstmalig gegebenen Oper »*L'Europe galante*«	André Campra
15.	La Mariée, bäurischer Hochzeitstanz, von Pécour erfunden, aus der Oper »*Roland*«	J. Baptiste Lully

Die theatralischen Tänze zeigen die Eigenart der französischen Tanzkunst insofern am charakteristischsten, als hier die Erfindungskraft der einzelnen Tanzmeister sich relativ am freiesten entfalten konnte. Einige der vorgeführten Tänze boten lange Folgen immer neuer Bewegungen und sonstiger Kombinationen. Möglich, daß manchem dieser Tänze irgend ein bestimmtes, formulierbares Programm zugrunde liegt. Was mir bald auffiel, war das durchaus Selbstherrliche des Tänzers, der seine Tänze völlig unabhängig von der Musik zu erfinden und entwerfen scheint. Die Musik läuft selbständig neben dem Tanz her, keines ist durch das andere bedingt, was bei den Gesellschaftstänzen natürlich wenigstens in rhythmischer Beziehung der Fall ist. Der Tänzer gebraucht den Musiker weniger für sich als für die Zuschauer; im Übrigen tanzt er, was er sich auf seinem Studierzimmer ausgedacht und entworfen hat. Auf mein Befragen, ob sie durch die Musik irgendwelche Unterstützung

erhalte, machte mir die ausgezeichnete Tänzerin, Frl. Clara Gäbler die Mitteilung, daß dies nicht der Fall sei, sie habe das genaue choreographische Bild vor Augen, das sie bei schärfster Konzentration des Geistes abtanze; an die Musik zu denken, habe sie gar keine Zeit. Es ist auch ganz bewundernswert, was die Künstlerin, die erste Solotänzerin am kgl. Hoftheater, im Verein mit ihrer Schwester, geleistet hat; sie wird nicht so leicht eine Kollegin finden, die ihr die geistig außerordentlich komplizierte und anstrengende Leistung nachmacht, und es bedeutet einen besonderen Glücksfall für Prof. Buchmayer, eine derartige Künstlerin zur Mitarbeiterin gefunden zu haben.

Dieses platonische Verhältnis von Tanz und Musik scheint mir allerdings auch den Beweis zu liefern, daß die modernen Tanzbestrebungen, deren fruchtbarer Gedanke in einer systematischen Auslösung der Musik durch körperliche Bewegungen liegt, von dieser, der französischen Tanzkunst unter Ludwig XIV., direkt nicht ohne weiteres befruchtet werden kann. Wohl aber glaube ich, daß die moderne, sich ja erst entwickelnde Tanzkunst insofern viel von der so außerordentlich scharf organisierten alten profitieren kann, als sie ihre technischen Mittel durch Vermehrung charakteristischer Bewegungen und Stellungen vermehren kann. Der Hauptwert der Vorführungen ist wohl kulturhistorischer Art; zum Bild des Hoflebens unter Ludwig XIV. gehört die Tanzkunst an eine der vorderen Plätze, und hier zum ersten Mal reelle Anscheinungen vermittelt zu haben, ist das große Verdienst Buchmayer's. Deshalb kann nur wärmstens begrüßt werden, wenn, wie beabsichtigt, ein Tournée durch die wichtigsten Städte Deutschlands diese klassischen Tänze allgemeiner bekannt macht.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Das Mozartfest in Salzburg.

Das Jahr 1910 wird nicht nur für das Musikleben Salzburgs, sondern auch für die Geschichte der Mozartbewegung — man darf ja zum Glück eine solche konstatieren — bedeutungsvoll bleiben. Die rührige Stadt, die schon so viel für das Gedächtnis ihres größten Sohnes getan hat, will nun das Mozarthaus erbauen, dessen sie, und nicht nur sie, dringend bedarf; die zahlreichen Manuskripte, Ausgaben, Gemälde, Dokumente und Erinnerungen jeder Art, bis jetzt verstreut und zum großen Teile in engen, unbequem zugänglichen, feuergefährlichen Räumen untergebracht, erheischten gebieterisch einen würdigen Platz. Nicht nur Salzburg, sondern die ganze musikalische Welt hat ein Interesse daran; denn nicht eine blose Raritätensammlung soll das neue Museum werden, nicht der unfruchtbaren Neugier oder dem blinden Sammeleifer oder der sentimentalen Andacht soll sie dienen, sondern vor allem der Wissenschaft; diese hat hier ein unendliches Arbeitsfeld, und da sie international ist, so wäre es lebhaft zu wünschen, daß alle Nationen sich für die neue Stiftung interessierten, und zwar nicht nur theoretisch. Ihre Inauguration war glänzend genug, um die Augen Europas und seiner geistigen Dependenzen auf sich zu ziehen.

Am 6. August fand durch den Erzherzog Eugen, den kunstsinnigen und großherzigen Protektor, die Grundsteinlegung statt. Unmittelbar voraus ging ein Gottesdienst, bei dem eine Messe und ein Hallelujah Mozart's verwendet wurden; man ist ja bei diesem Komponisten, anders als bei Bach, in der glücklichen Lage, die Originalgestalt der Kirchenwerke genau zu kennen und sich ohne sonderliche Schwierigkeiten (außer den rein praktischen der Wiedergabe) an sie halten zu können. Die hier gewählten Stücke sind weder besonders tief noch besonders charakteristisch; aber sie passen, frisch wie am ersten Tag, vollkommen zu ihrer Bestimmung. Ähnliche Erfahrungen konnte man mit Mozart's Messen, Litaneien, Gradualen usw. in Wien seit langem erleben; wie schön wäre es, wenn diese Kunst von Salzburg aus über den Erdball, namentlich aber in ihre Urheimat über die Alpen dränge! Ob die Herren, die von Rom aus die katholische Kirchenmusik

reformieren wollen (sie hat es wieder einmal dringend nötig) Mozart kennen? Aus Paris war Herr Dukas nach Salzburg gekommen; warum sandte Rom nicht den allmächtigen Perosi?

Aber wichtiger war der weltliche Teil des Festes. Man gab Don Giovanni und die Zauberflöte je dreimal, außerdem sechs Konzerte, mit mannigfaltigem, höchst geschickt verteiltem Inhalt. Man sah es überall: Salzburg arbeitete musterhaft, der Festausschuß besaß nicht nur eine vorzügliche Organisation, sondern auch Weisheit und Energie; hätten die Einzelkräfte, die er unter wahrhaft heroischen Opfern von »draußen« heranziehen mußte, auch nur annähernd die Erwartungen erfüllt, die man an dergleichen Spezialisten zu stellen berechtigt ist, so hätte man wohl von dem heiß ersehnten Ideal einer Musteraufführung sprechen können. Eine solche gelang auch stellenweise, ja streckenweise; aber für eine solche Aufgabe, wie sie hier gestellt war, reicht das Gesamtniveau modern-musikalischer Begabung oder Erziehung offenbar nicht aus. Anderseits zeigten sich, manchmal da, wo man es am wenigsten vermutete, so vortreffliche Elemente, daß man für die Zukunft nicht ohne Hoffnung bleibt; fehlt es auch an einheitlicher, allgemeiner Stilbildung — es rächt sich furchtbar, daß man den letzten großen Wunsch Richard Wagner's nicht erfüllte —, so fehlt es doch nicht an jungen, vielversprechenden Talenten.

Auf alle Einzelheiten der Wiedergabe einzugehen ist hier nicht der Ort. Ob Herr X oder Fräulein Y mit mehr Gaumenansatz singt, ob der Cellist A oder die Pianistin B mehr oder weniger von dem modernen Laster der Blasiertheit und Ängstlichkeit angekränkelt ist, ob die Soubrette aus Amerika oder der Tenor aus Wien mehr beklatscht wurde, dies und vieles ähnliche geht wohl die Tagespresse an; für eine wissenschaftliche Zeitschrift ist es ohne Bedeutung. Wissen ihre Leser doch ohnehin, daß jeder Solist sein Bestes zu geben sucht, daß aber der gute Wille allein zum Gelingen des Ganzen nicht ausreicht. Wichtig dagegen ist es, zu wissen, was alles bei einer so außerordentlichen Gelegenheit aufgeführt wurde und welche Resultate sich im Großen aus diesem Erlebnisse ziehen lassen.

Ein sicheres Resultat ist, daß deutschen Theatern die Zauberflöte, trotz ihrer enormen solistischen Schwierigkeiten, bequemer liegt als der Don Giovanni. Es ist nicht zu leugnen: die Sprache wirkt auf den Stil, ja auf die Empfindung; Mozart's letztes und kompliziertestes Bühnenwerk ist von einem anderen Geiste durchweht als seine dramatisch ihm wahrlich ebenbürtigen Vorgänger, und dieser Geist rückt das Werk dem Gesamtempfinden des Volkes näher; der Kontakt zwischen Autor und Bühne, Bühne und Hörer ergibt sich von selbst, und wenn nur eine wirkliche Koloratursängerin wie hier Frau Hempel, ein echter Heldentenor wie hier Herr Slezak da ist, so ergibt sich das Übrige von selbst. Das Werk kann überall gelingen, der Don Giovanni nirgends (in Italien erst recht nicht, weil dort für Mozart's Seele der Resonanzboden fehlt); Beweis: Salzburg. In letzter Stunde übernahm, da Herr v. Schuch absagte, Herr Mikorey aus Dessau die Leitung, und alle die schwierigen Ensembles gelangen. Nicht unbemerkt darf bleiben, daß Herr Haydter aus Wien den »Sprecher« mit einer Noblesse spielte und sang, die seine Leistung als absolut vollkommen erscheinen läßt.

Don Giovanni mißlang auch hier, obgleich Karl Muck dirigierte und Lili Lehmann mit bewundernswerter Umsicht die Regie führte. Es lag eine gewisse Gleichgültigkeit über dem Ganzen, eine Schwerfälligkeit, die zu dem italienischen Text in krassem Widerspruche stand; zwar hatte der allzeit rührige Festausschuß für das par nobile des Herrn und Dieners zwei Sänger von romanischer Herkunft gewonnen, aber es sind Ruinen, aus denen kein Leben mehr blüht; sie bewegen sich kaum, sie geben wenig Ton aus, sie charakterisieren nicht, sie verschleppen selbst die Secco-Rezitative, die bekanntlich rapide dahinblitzen müssen, fast gesprochen, nur durch die Cembaloakkorde vor absolutem Naturalismus bewahrt, im übrigen ein recht südlich animierter Dialog. Hier war es nicht ein hastendes Gaunerpaar, sondern dozierende Pfarrer oder Professoren; und die Arie »*Metà di voi qua vadano*« ließ Don Giovanni einfach aus, obgleich sie seine einzige wirkliche Arie und für den Gang der Handlung durchaus unentbehrlich ist! — Aber auch

die Gesamtleitung litt unter jener indifferenten Kühle; sonst hätte sie das eigentliche Adagio dieser ungeheuren Sinfonie, das sublime *B*dur-Terzett der Masken mit seiner dunkel-saftigen Bläserbegleitung, nicht so herzlos, scharf und eilig heruntersingen lassen. Überhaupt dieses erste Finale! Es ist dramatisch der Höhepunkt des Werkes; es verlangt nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch Liebe. Mozart hat, wie Goethe es vom Künstler verlangte, wenig geredet; dafür muß aber auch jedes seiner Worte auf die Goldwage gelegt werden. Wenn er bei einem bedeutenden Moment in seine Partitur schreibt »la spada non esce dalla fodera«, dann hat der Herr Bariton den Degen in der Scheide zu lassen; die Sache ist nicht so unwesentlich wie sie aussieht, denn wenn der gezogene Degen wirken soll, so darf er eben nicht abgenutzt werden, er soll aber wirken, wenn ihm der plötzlich mutige Tenor »con pistola in mano« entgegentritt — auch diese Regiebemerkung pflegt übersehen und durch eine ganz unangemessene, weil resultatlose, im Orchester durch nichts bezeichnete und nach der Komturszene ganz blasse Degenkreuzung ersetzt zu werden. Aber wichtiger ist das Ensemble der drei Tanzorchester. Wo getanzt wird, da darf die Tanzmusik nicht aus unsichtbarer Ferne erklingen, sondern muß im Saale zugegen sein; hier blieb sie flüsternd hinter der Szene. Nun hat Mozart ausdrücklich den Unterschied gemacht: zuerst, vor dem Gebete der Masken, die noch auf dem Vorplatze stehen, ertönt das Menuett aus dem Palaste, von fern her, fragmentarisch, gedämpft, in *F*dur; nachher, während des Festes, erklingt es im Saale, aus nächster Nähe, vollständig, im hellen *G*dur. Nun aber treten die anderen Tänze, die *Alemanna* und die *Follìa*, die Don Giovanni eigens vorher angekündigt hat, hinzu; man soll die beiden Nebenorchester mit ihren Oboen und Hörnern nicht nur sehen sondern auch hören, ja auch ihr stilisiertes Einstimmen, diese leeren Quinten, Triller, Pizzicati und Akkorde, soll man sehen und hören, so will es der Humor, das Fest, das Drama und nicht zum wenigsten der Musiker. Vollends die Tänze selbst bringen nicht nur neue Melodien und Rhythmen, nicht nur kontrapunktierte Kunststücke, sondern sie veranschaulichen die Steigerung des Festestroubels, während ohne sie das dreimal wiederholte Menuett unerträglich monoton wird und die musikalische Voraussetzung für die kommende Peripetie fehlt. Solcher Dinge ließen sich manche anführen; Resultat: man halte sich haarscharf an jedes Wort und jede Note Mozart's, genau wie es Wagner bei seinen Dramen verlangte; musikalische und szenische Leitung müssen gewissenhaft alles aufbieten, um jede Erfindung dieses individuellsten aller Dramatiker zur Evidenz zu bringen. — Ein wohltuendes Resultat dagegen ist die Erkenntnis, wie gut sich manche deutsche Sänger in die italienische Sprache einleben können. Don Giovanni muß nun einmal, das konnte selbst der Sprödeste in Salzburg einsehen, italienisch gegeben werden; jede Übersetzung ist eine Karikatur, würdig des »Volkes«, das über die alten groben Dialogspäße (hier wie im Fidelio) lacht; und so viel italienisch, wie zum Verständnis dieses Textes gehört, kann nicht nur jeder Sänger sondern auch jeder Hörer leicht lernen. Sogar Wagner lernte es, der doch mit seinem Mangel an Talent für fremde Sprachen sogar zu renomieren pflegte. Die aufgewendete Mühe steht in keinem Verhältnis zum erreichten Kulturfortschritt. Wenn sich dem eine zähe Partei verschließt, so gewinnen wir schlimmstenfalls aristokratische und demokratische Don-Juan-Aufführungen; auch nicht übel! —

In den sechs Konzerten zeigte sich wiederum die ganze Tüchtigkeit und Intelligenz des Festausschusses; er hatte die Programme musterhaft zusammengestellt, so daß Mozart's immense Vielseitigkeit so recht zur Geltung kam. Der erste Tag enthielt nur Geistliches: »*Laudate pueri*« aus der großen Vesper von 1780, »*Ave verum corpus*« und das *Requiem*; einheimische Kräfte, von Joseph Reiter tüchtig gedrillt, bestritten die Chöre. In den andern Matineen hörte man außer einigen nicht hierher gehörigen Nummern der bekannten Opern: das sechste der großen, Haydn gewidmeten Streichquartette; das Klavierquartett in *g*moll; das Quintett in *Es* für Klavier und Bläser; die sechssätzige Serenade für dreizehn Blasinstrumente (unter ihnen zwei Bassethörner!); Sopranarien aus »Zaïde« und »*Il re pastore*«; Klaviersonate in *F* (K.-V. 332), Violinsonate in *Es* (K.-V. 481); vier

Lieder; Violinkonzert in *A* dur, Klavierkonzert in *c* moll (mit Kadenzen von Hummel; es gibt auch welche von Richard Strauß und Moritz Moszkowski, über die einst Hans v. Bülow den ungedruckten authentischen Ausspruch tat: »dort ist Provinz, hier ist Metropole«); Hornquintett; Konzert für Flöte und Harfe; vier Sinfonien, unter ihnen die großen in *g* moll und *C* dur, aber auch eine jugendliche in *Es*, aus deren Aufführung man lernen konnte, daß diese Jugend nicht veraltet. Die Wiener Philharmoniker — deren Pauker man als einen begeisternden Helden seines Instrumentes hervorheben kann und soll — spielten sie unter Muck vorzüglich; die Streichermasse mit ihren acht prächtigen Kontrabässen ist neben der zarten Holzbläsergruppe zwar nicht notwendig, doch wirkte sie auch nie erdrückend, dagegen in allen Schattierungen tonschön, also echt mozartisch. Wenn manches zarte Motiv nicht in voller Innerlichkeit herausgearbeitet war, so lag dies nicht an der Klangfülle, sondern wiederum an »Auffassungen«. —

Die Aufgabe des Mozarthauses ist groß. Wenn künftige Feste gelingen, wenn das Verständnis für Mozart lebendig bleiben soll, so ist die Hauptaufgabe: Vertiefung der musikalischen Erziehung. Hier kann Salzburg den Hebel ansetzen; möge die kunstliebende Welt ihm nach Kräften dabei helfen!

Rom. **Friedrich Spiro.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 juillet.

Les debuts de Balakirev, par **Nicolas Findeisen.**

Cette notice basée sur les lettres originales de Balakirev, nous retrace ses années d'adolescence, et les débuts de sa formation musicale. En l'absence d'une biographie sérieuse et duement controlée, il importe de commencer à grouper des documents certains, autour du fondateur de l'école russe moderne.

Les plagiats de Hændel, par **Romain Rolland.**

La mème phrase musicale peut avoir mille significations différentes: Hændel nous en a bien des fois fourni la preuve, lui qui, non seulement creait sa musique, mais aussi celle des autres. Tels fragments de Stradella, ou d'Erba, repris par lui, ont acquis entre ses mains, avec un sens nouveau, une grandeur épique. (Rapprochements, exemples, et citations musicales.)

Les richesses modales de la musique Bretonne, par **M. Duhamel.**

M. Duhamel, reprenant pour le pousser plus loin le travail commencè il y a une trentaine d'années par M. Bourgault Ducoudray, signale l'usage constant des modalités antiques, dans les chansons populaires de Bretagne.

La damnation de Faust et la presse en 1845, par **A. Boschot.**

Notizen.

Bonn. Das Autograph von Beethoven's Pastoralsinfonie ist durch E. Prieger's opferwilliges Eingreifen dem Verein »Beethovenhaus« übermittelt wordén. Es ist dies die einzige Sinfonie, die der Verein zu seinem Besitz zählt.

Rothenburg a. Tbr. Die Gedächtnisfeier des 350jährigen Bestehens des Progymnasiums, die man mit dem Schlußfest verband, wurde mit einem Programm begangen, das musikhistorische Kreise lebhaft interessieren wird. Zum eigentlichen Schlußfest gelangten ein Stück: *Ante coetus dimissionenm* aus des Erasmus Widmann *musicae praecepta latino-Germanica, in usum studiosae juventutis Rothenburgo Tubarinae* (1615), ferner einige Choräle zum Vortrag. Im zweiten Teil wurden nach dem Vortrag des Rektors einige Stücke von Bach und Händel und ein allegorisches Stück, mit eingestreuten Gesängen geboten, das derselbe Rothenburger Kantor und Organist Widmann den Gliedern der protestantischen, 1608 gegründeten Union, der auch Rothenburg angehörte, gewidmet hatte. Das

Stück trägt den vollständigen Titel: Ein schöner newer ritterlicher Aufzug vom Kampff vnd Streyt zwischen Concordia und Discordia, darinnen der jetzige deß Reichs Zustand begriffen und gesprächsweiß für Augen gestellt wird: darbey auch ein Musikalischer Schlacht- vnnd Soldatengesang sampt anderen Compositionibus der Edlen Concordia zu Lob und Ehren gesetzt durch Erasmum Widmann (1620). Die Gesänge der Justitia, Prudentia etc. sind lateinisch, die Schlacht- und Lobgesänge (im ganzen vier) deutsch. Uns liegt einzig das Programm vor, über die Feier selbst, die mit einer »*Gratiarum actio*« von Widmann abschloß, hörten wir nichts näheres.

Wien. An der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst ist eine eigene Abteilung für katholische Kirchenmusik errichtet, die den Zweck hat, theoretisch und praktisch geschulte Chorregenten und Organisten heranzubilden, sowie für die Förderung der Kirchenmusik im Sinn des Motu proprio von 1903 zu wirken. — Ferner ist zu bemerken, daß im letzten Schuljahr ein Kurs über die Geschichte der Laute und Gitarre, verbunden mit dem Unterricht in diesen Instrumenten, abgehalten wurde, und zwar von Dr. R. Batka. Dem im Jahresbericht 1909/10 mitgeteilten Programm von Vortragsabenden könnte entnommen werden, daß die ältere Musik an dieser berühmten Anstalt keine besondere Rolle spielt. Einzig ein Bach-Händel-Abend ist bemerkenswert, vor allem durch die Aufführung des Kammerduetts *Ahi nelle sorti umane* und der Solokantate: *Delirio amoroso* (bearb. von E. Mandyczewski) von Händel.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abele, Hyacinth. Erinnerungen an e. großen Münchener Tonmeister aus alter Zeit [Konrad Paumann], u. Versuch e. Darlegung des historischen Entwicklungsganges des Streichinstrumentenbaues. Gr. 8°, VIII, 46 u. 9 u. Musikbeilage 4 S. m. Abbildgn. München, L. Finsterlin. 1910. ℳ 1,20.

Adam, Frank. Clans, Septs, and Regiments of the Scottish Highlands. Glasgow, Mackay, 1910.

Contains full information about Highland music.

Atchley, C. G. C. F. The Ambrosian Liturgy, transl. in English. London, Cope, 1910. 4to. 5/.

Attenborough, Flor. Gertrude. ("Chrystabel"). Songs without music. London, Walter Scott, 1909. 1/6.

Well-written words for songs, and libretti for cantatas.

Beethoven's, Ludw. van, sämtliche Briefe. Nebst e. Auswahl v. Briefen an Beethoven. Hrsg. v. Emerich Kastner. Mit dem Bildnis Beethoven's, e. Brief als Handschriftprobe, sowie e. Register. Kl. 8°, IV, 957 S. Leipzig, M. Hesse. 1910. ℳ 3,50.

Blaikley, D. J. Pitch of Army bands. London, Boosey, 1910. 3d.

Explanatory pamphlet circulated by Army authorities. The official or "Kneller Hall" army pitch is A = 452.4 double vibrations at 60° Fahr., an assumed open-air temperature. The civilian pitch established almost universally by convention since 1896 (see detailed account of whole subject at I, 20, Nov. 1899) is based on 435 at 59°, and taken practically as 439 at 68°, an assumed concert-room temperature. Thus between army and civilian pitches, there is, under the same heat conditions, about 17 vibrations. The army wind play in orchestras with difficulty, drawing out their instruments.

Boehm, Theobald. Flutes and flute-playing. London, Rudall Carte, 1910. Small 8vo. 100. 5/3.

Original German in 1871. Now in English by Dayton C. Miller, of Cleveland, Ohio. Standard work.

Böser, P. Fidelis. Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals. Zum Gebrauch bei Instruktionskursen u. zum Selbstunterricht. 2., verb. u. erweit. Aufl. 8°, 53 S. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. ℳ —,60.

Bridger, J. M. Composition Hints. London, Reeves, 1909. Cr. 8vo. pp. 116, 2/6.

Bruchmann, Karl. 16 historische Konzerte des Bohn'schen Gesangvereins in

Breslau. Ein Nachtrag zu: Emil Bohn: 100 histor. Konzerte in Breslau. Gr. 8°, 40 S. Breslau, J. Heinauer. 1910. ℳ 1,—.

Calaßd, Elisabeth. Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnützung seiner Kraftquellen. 8°, 164 S. Stuttgart, Ebner. 1910.

Chop, Max, Georg. Friedrich Händel: Der Messias. 16°, 85 S. Leipzig, Ph. Reclam. 1910. ℳ —,20.

Combarieu, Jules. Music, its laws and evolution. London, Kegan Paul, 1910. pp. 334. 5/.

English translation.

Conus, Prof. G. Aufgabenbuch der Instrumentationslehre. Deutsch von Dr. Osc. v. Riesemann. Gr. 8°, 3 Tle. Moskau, P. Jurgenson. 1910. ℳ 8,80.

Croce, Benedetto. Aesthetic, as science of expression and general linguistic. London, Macmillan, 1909. 8vo. 436 pp. 10/.

Transl. by Douglas Ainslie.

Cumberland, Gerald. Imaginary interviews with great composers. London, Reeves, 1910. cr. 8vo. 240 pp. 6/.

Daffner, Hugo. Musikwissenschaft und Universität. Eine Denkschrift. 8°, 23 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1910. ℳ —,50.

D'Indy, Vincent. César Franck, a study London, Lane, 1910. pp. 286. 7/6.

English translation, and introduction, by Rosa Newmarch.

Elson, Arthur. Modern Composers. London, Pitman, 1910. cr. 8vo. 298 pp. 6/.

Finck, Henry T. Grieg and his music. London, Lane, 1909. pp. 318. 7/6.

— Success in music and how it is won. London, Murray, 1910. pp. 471. 7/6.

Flick, A. C. Rise of the mediæval church. London, Putnams, 1910. 8vo. 15/.

Frank, Paul. Kleines Tonkünstlerlexikon. 11., rev. u. verm. Aufl., bearb. v. Carl Kipke. Kl. 8°, IV, 505 S. Leipzig, C. Merseburger. 1910. ℳ 2,—

Funtek, Leo. Bruckneriana. Leipzig, Verlag f. Literatur u. Musik. ℳ 1,—.

Galloway, Wm. Johnson. Musical England. London, Christophers, 1910. 3/6.

Dissertations on numerous public questions by an amateur.

Hadden, J. Cuthbert. The Master Musicians. London, Foulis, 1910. Crown 8vo. 266 pp. 3/6.

Hartland, E. Sidney. The science of fairy-tales. London, Walter Scott, 1910. Crown 8vo. 3/6.

Hazlitt, W. Carew. Faiths and Folklore. London, Reeves, 1910. 2 vols. large 8vo. £ 1.1.0.

Excellent dictionary of popular antiquities of Gt. Britain; enlarged from original 1870 edition.

Hill (W. H., A. F., and A. E.) Antonio Stradivari. London, Macmillan, 1910. 8vo. 336 pp. 7/6.

The life (1644—1737) and work. Sumptuous book.

Hinton, J. W. Story of the Electric Organ. London, Simpkin, 1909. 4 to. 132 pp. 5/.

Author's 3 lectures before Roy. Coll. of Organists on English organ-building were reviewed at II, 318, June 1901. His book on Organ Construction was reviewed at II, 448, Sept. 1901; and again its 2nd enlarged edition at V, 36, Oct. 1903. "Electric" action means of course a Barker's pneumatic lever not far from the pipe and letting wind into it, an electro-magnet operating the lever at close quarters, and a wire of any length connecting the electro-magnet with the key and the player's finger. "Electric" action as thus interpreted is far handier than a tracker with pneumatic lever at each end (though that gives the best personal touch,) and superior in every way to "tubular pneumatics" (where heavy but still elastic wind in a tube replaces the inelastic tracker). But it requires a dry climate. Author fully explains all the mysteries of electric action, of which he has made a speciality.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. (Herder's Jahrbücher.) 3. Jahrg. Freiburg i. B., Herder. 1910. ℳ 7,50.

Dieses wertvolle (katholische) Jahrbuch konnte von seinem ersten Jahrgang an angezeigt und der musikalische Teil einer Besprechung unterzogen werden. Seit dem zweiten Jahrgang ist dieser fest organisiert worden und enthält zwei Artikel über kirchliche und weltliche Musik. Der erste, von K. Weinmann herrührend, gibt einen gedrängten Überblick über die in erster Linie zur Kirchenmusik gehörenden Publikationen von 1909, sowie natürlich auch über die wichtigsten Geschehnisse des Jahres. Man sieht auch hier, wie der Wiener Kongreß unserer Gesellschaft gerade auch auf diesem Ge-

biete Hervorragendes geschaffen hat, redet doch W. von einem »wichtigen Markstein in der Kirchenmusik«. Über weltliche Musik handelt ein recht lesenswerter von E. Schmitz; die wichtigsten Neuerscheinungen passieren Revue, auch werden organisatorische Fragen berührt. Die allzu gelinde Auffassung der heutigen Operettenseuche dürfte nicht jeder ernste Musiker teilen.

Jones, Dora D. The Technique of speech. London, Harpers, 1910. pp. 331.

Julian, P. Sacred carols, ancient and modern. London, S. P. C. K., 1910. cr. 8vo. 1/.

Kinkeldey, Otto. Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Mit Notenbeilagen. Gr. 8°, X, 321 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1910. ℳ 8,—.

Kitson, C. H. Studies in fugue. Oxford, Clarendon Press, 1909. Crown 8vo. pp. 104. 4/6.

At IX, 430, Sept. 1908, was given a full account of this author's "Art of counterpoint", a teaching treatise founded on the art of Palestrina, yet largely introducing "harmony" considerations. The same method is pursued here. An article at IX, 108—118, Dec. 1907 was devoted to showing that, as in the past so in the present, counterpoint and harmony are best taught separately. And it might be said of present book that it merely analyses in an elaborate way that which would come by instinct to anyone who has been through the rules and precedents of formal "Fugue". Still different minds are affected in different ways. The analysis is designed to help the student to construct, and is undeniably clever.

Klein, Hermann. Unmusical New York. London, Lane, 1910. 3/6.

Krause, Emil. Anleitung zum Studium der Musikgeschichte beim Unterricht. 2., vermehrte Auflage. Gr. 8°, 31 S. Hamburg, Selbstverlag (Kommission C. Boysen, Hamburg). 1910.

Krehbiel, H. E. A Book of operas. London, Macmillan, 1910. pp. 345. 7/6.

Histories, plots and music. Author the New York music-critic.

Kwartin, Bernard. Der moderne Gesangsunterricht. 8°, 116 S. Wien, Carl Konegen. 1910.

Der Verfasser hat Tatsachen und Äußerungen von Schülern und Lehrern, die den Verfall der Gesangskunst und Mißstände im Gesangsunterricht unserer Zeit beweisen, gesammelt, systematisch und statistisch tabelliert und Ursachen und Wirkungen klar gelegt. Der Ton der Schrift ist gemäßigt. Die gezogenen Schlüsse und die Vorschläge zur Besserung haben größtenteils praktische Bedeutsamkeit. Der gewissenhafte Fachmann findet seine Erfahrungen bestätigt. Das Büchlein verdient die ernste Berücksichtigung aller, denen Stimme und Gesang am Herzen liegen, und insbesondere der Leiter von Musikschulen.

C. Karlyle.

Lahee, Henry C. The organ and its masters. London, Pitman, 1910. Large cr. 8vo. 344 pp. 6/.

Construction, music, playing, players. Useful book.

Locher, C. Explanation of organ-stops. London, Kegan Paul, 1910. New ed. 5/.

Lucas, Clarence. Story of Musical Form. London, Walter Scott, 1909. Crown 8vo. 3/6.

Lussy, Matthis. Musical Rhythm. London, Vincent, 1910. pp. 82. 2/6.

Abbreviated from Lussy by E. Dutoit; translated into English by Ernest Fowles.

MacKinlay, M. Sterling. The singing-voice and its training. London, Routledge, 1910. pp. 169. 3/6.

Mahnwort, e., zur eifrigen Pflege des kirchlich. Volksgesanges. Von e. Priester der Diözese Regensburg. Kl. 8°, 8 S. Regensburg, F. Pustet. 1910. ℳ —,05.

Matthay, Tobias. Relaxation studies. London, Bosworth, 1909. 4to, pp. 147.

A sequel, with exercises, to author's "Act of Touch" (IX, 323, June, 1908).

Minshall, E. Fifty years' reminiscences of a Free Church musician. London, Clarke, 1910. 2/6.

Musical Association. Proceedings of the 35th. session 1908—1909. London, Novellos, 1909. Demy 8vo. pp. 206. £ 1.1.0.

See under "Mitteilungen".

Musikbuch aus Österreich. Redigiert von Hugo Botstiber. VII. Jahrg. 1910. Wien u. Leipzig, C. Fromme. 1910.

Dieses gediegene Musikbuch enthält an Aufsätzen: die Fortsetzung der Serie: Briefe alter Wiener Hofmusiker (La Mara), Haydn und Kaiser Joseph von O. E. Deutsch (bringt nichts Neues) und einen bemerkenswerten über die Viola d'Amore im 18. Jahrhundert (Notation u. Verwendung) von Ferd. Scherber.

Pastor, Willy. Geburt der Musik. Leipzig, F. Eckardt. ℳ 2,—.

Pearce, C. W. Life and works of E. J. Hopkins. London, Vincent, 1910.

E. J. Hopkins (1818—1901) was for 55 years (1843—1898) organist of the Temple Church. He was a respectable musician, a prominent figure in London musical life, one of the founders of the College of Organists, and co-editor of the "Organist and Choirmaster".

— Notes on old London City churches. London, Vincent, 1909. pp. 248. 3/.

Reprinted from "Organist and Choirmaster", of which author is the editor. Is a useful compendium.

Petrie, W. M. Flinders. Arts and crafts of Ancient Egypt. London, Foulis, 1910. Small 4to. pp. 228. 5/.

Smith, G. H. History of Hull organs aud organists. London, Brown, 1910. pp. 164.

Author is principal of a local College of Music. These local histories are valuable.

Spark, William. Musical Memories. London, Reeves, 1910. 3rd. ed. pp. 366. 6/.

Author (1823—1897) was an articled pupil under S. S. Wesley at Exeter (XI, 342, July 1910) and went with him to Leeds. The last 38 years of his life he was organist of Leeds Town Hall. He wrote biographies of S. S. Wesley, and Henry Thomas Smart (Samm. X, 290, Jan. 1909). He knew many musical persons. His memoirs combine interest with fustian.

Speidel, Ludwig. Wiener Frauen und anderes Wienerische. 2. Bd. 8°, 280 S. Berlin, Meyer & Jessen. 1910.

Diese Sammlung eleganter Feuilletons enthält auch manche musikal. Aufsätze, nämlich: der Wiener Walzer, das Wiener Haydn-Denkmal, das Wiener Mozart-Denkmal, Beethoven und sein Denkmal in Wien, Beethoven's äußere Erscheinung, Beethoven in Heiligenstadt, das Schubert-Denkmal, Franz Schubert in Höldrichsmühle.

Stein's, Heinr. v., Briefwechsel m. Hans v. Wolzogen. Leipzig, Xenien-Verlag. ℳ 3,—.

Schmidt, Karl. Wilhelm Hill. Leben u. Werke. 8°, III, 146 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1910. ℳ 3,—.

Ulrich, Bernhard. Die Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella-Periode und zur Zeit des Anfanges der Oper. — 1474—1640. Leipzig, A. Theuerkorn. 1910. ℳ 4,—.

Wagner, Richard. Judaism in music. London, Reeves, 1910. pp. 92.

English translation and commentary by Edwin Evans senior.

Weinmann, Karl. History of church music. Translated from the German. Kl. 8°, VII, 216 S. Regensburg, F. Pustet. 1910. ℳ 1,50.

White, Ernest G. Science and singing. London, Vincent, 1910. 4/6.

Wit, Paul de. Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrh. I. Tl. 2. neu bearb. u. verm. Aufl. Enth. auf 38 Taf. in photograph. Reproduktion (Autotypie) üb. 420 Geigenzettel. Lex. 8°, 16 S. Text. Leipzig, P. de Wit. 1910. ℳ 7,50.

Besprechung von Musikalien.

Hast, Marcus. Traditional and original compositions of Synagogue Music. London, Jacobs's Bibliophile Press, 1910. 4 vols. comprising 610 pages, 4to. Price complete £ 1.11.6.

There are 267 compositions, including traditional melodies. 50 are psalms. Vol. I, Sabbath liturgy for whole year; Vol. II, Hymns, prayers, and praises for all the festivals; Vol. III, All psalms incorporated in the liturgy, and many for special occasions; Vol. IV, special services, Consecration of synagogues, Weddings, Chanuka, Memorial, etc. Author was born Warsaw, 1840. Studied music in Germany from 1864. Then cantor at Breslau chief Orthodox synagogue. In 1871 succeeded Simon Ascher as chief cantor (Hazzan) of London Great Synagogue. This is the compilation of a lifetime.

Hymns ancient and modern. Historical edition. London, Clowes, 1910.

This celebrated Hymnal was described in full at V, 37, Oct. 1903. A sketch of the general history and present condition of English hymnody was given at VI, 219, Feb. 1905. A further notice of H. A. and M. was given at VII, 160, after the new and greatly enlarged 1904 edi-

tion. Present handsome volume appends to each hymn and each tune a historical commentary. There is an Introduction by Rev. W. H. Frere. At end, biographical notices of writers and composers. The work is of first class importance.

Joyce, P. W. Old Irish folk-music and songs. London, Longmans, 1909. pp. 408. 10/6.

842 airs and songs hitherto unpublished. Issued by Roy. Soc. of Irish Antiquaries, through their President as above.

MacFarlane, Malcolm. Bardic melody. Stirling, Mackay, 1910. In 9 parts, demy 8vo., in progress. 2/6 each.

Compilation of songs and tunes, the latter in Staff and Solfa. Commentary. Essay on Gaelic music.

Piae Cantiones. Ancient Swedish church and school songs. London, Plainsong Society, 1910. 13/.

Originally pub. by Theodoric Petri of Nyland in 1582. Now revised by Rev. G. R. Woodward.

Verschiedene Musikalien.

An älterer Vokalmusik ist manches zu nennen. Hugo Leichtentritt's Sammlung »Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister« in den Meisterwerken deutscher Tonkunst (Breitkopf & Härtel, 5 Hefte à ℳ 1) liegt nun vollständig vor. Es sind im ganzen 37 Lieder, vor allem von H. L. Haßler (2 Hefte), der diese Bevorzugung im allgemeinen wohl verdient, obgleich es fast ein Wagnis bedeutet, bei der Fülle bester Literatur in dieser Zeit einen Meister derart zu bevorzugen. Manche der gebotenen Stücke sind außer durch wissenschaftliche auch durch populäre Ausgaben bekannt, im übrigen ist die Auswahl besonders textlich sehr mannigfaltig. Indessen hätte das eine oder andere Quodlibet nicht fehlen sollen, eine Gattung, die unseren Sängern ziemlich unbekannt ist. Leichtentritt's Bearbeitungsmethode älterer Vokalmusik ist unsern Mitgliedern durch seinen Artikel im 6. Jahrgang (S. 192) bekannt, die sowohl in diesen Liedern als bei einer Ausgabe von Madrigalen C. Monteverdi's (C. F. Peters, 12 fünfst. Madrigale für den Vortrag bearbeitet v. H. Leichtentritt) in die Praxis umgesetzt ist. Mit diesen Werken — indirekt ist an ihrer Ausgabe E. Vogel beteiligt, der einen großen Teil von Monteverdi's Werken in Partitur gebracht hatte — hat L. der Musikwelt ein exquisites Geschenk gemacht, da es sich hier um die erste größere Sammlung Monteverdi'scher Madrigale handelt. Was Monteverdi als Madrigalist bedeutet, wird heute ja mehr geahnt, als wirklich empfunden, und auch mit dem Verständnis dieser Werke sind wir noch nicht so sehr weit vorgerückt. Das zeigt sich, wenn man die Vortragsbezeichnungen selbst eines so guten Kenners alter Vokalmusik und dieser Werke im besonderen wie Leichtentritt in Erwägung zieht (neben seinem sehr verdienstlichen Aufsatz über die Madrigale in den Sammelbänden, XI, 2). Mein Studium der einzelnen Madrigale, die man in den hervorragendsten Nummern als echteste Charakterstücke anzusehen hat, ergab zum größeren Teil ganz andere Resultate bezüglich ihrer Auffassung, und ich glaube auch, man wird sich einmal ganz methodisch und mit aller Energie in die Werke vertiefen müssen, um ihren geistigen Gehalt wirklich zu enthüllen. Es ist ja außerordentlich, wieviel in diesen Schöpfungen steckt, wie jede wieder anders ist und das Studium bei jedem Stück von neuem ansetzen muß. Darüber einmal an anderer Stelle, denn es wäre wirklich schade, wenn diese reichhaltige Sammlung, die Stücke aus sämtlichen Madrigalwerken Monteverdi's enthält, nicht bald zu näheren Studien anregte. Das sei ja gleich gesagt, eine derart aristokratische, anspruchsvolle Kunst wird heute nicht mehr populär werden. Mit einer prächtigen Kantate von G. Böhm: »Mein Freund ist mein« (Breitkopf & Härtel, ℳ 4,—) hat R. Buchmayer das Repertoire besserer Kirchenchöre bereichert. Gleich bei ihrer Erstaufführung (Chemnitzer Bachfest 1908) hatte sie einen großen Erfolg, und eigentlich dürfte kein Bachfest vorübergehen, an dem nicht ein schönes Werk dieser Gattung aus der Bach'schen Zeit erschlossen und eingeführt würde. Ich sähe auch keine sehr triftigen Gegengründe, wenn dann und wann einmal ein solches Werk als Publikation der Neuen Bachgesellschaft erschiene. Allerdings hat es die Gesellschaft mit einer Partei zu tun, die gar nichts anderes als Bach will. Böhm's Werk ist von einer geradezu wunderbaren Einheitlichkeit, formell von seltener Abrundung — allerdings bleibt die Frage noch offen, ob Böhm absichtlich so sehr an motivischem Material spart — im Ausdruck herzlich und lieb und doch von großer Prägnanz. Besonders wertvoll ist ein Vergleich der ähnlich lautenden Sopran- und Tenorarie. Bei dieser Gelegenheit sei noch auf ein anderes, von Buchmayer herausgegebenes Werk, die Solokantate von Chr. Ritter: *O amantissime Jesu* (ebenda, Klavierauszug ℳ 1.)

hingewiesen. Der Text behandelt einen ähnlichen Vorwurf wie die vorherige Kantate, aber wie sehr unterscheiden sie sich im Ausdruck! Ritter ist im ganzen überaus schwer, er drückt oft fast zu Boden, und man kann Bedenken haben, ob hier eine derartige Schwere bei allen subjektiven Zugeständnissen nicht zu weit geht; wenigstens nimmt es einem wirklich wunder, ob Ritter bei schweren Texten den Ton noch erheblich zu steigern weiß wie z. B. am Anfang der Kantate. Etwas Schuld trägt daran die von Buchmayer gewählte Tonart (*f* moll statt *g* moll; für Sopran allerdings *a* moll); davon abgesehen, ist aber die Kantate ein prächtiges Werk von großer Gedrungenheit, präsentiert indessen eine ganz andere Kantatenkunst wie etwa die Bach'sche. Gefallen kann mir nur die wenig glückliche Modulation nach *b* moll auf S. 15 unten nicht. Neugedruckt ist von diesem Werk nur der Klavierauszug (das ganze Aufführungsmaterial kann von dem Verleger bezogen werden), der aber so ausgezeichnet gesetzt ist, daß man auch auf diese Art eine Aufführung riskieren kann. Die Bearbeitungen Buchmayer's sind sehr fein durchgearbeitet, gehören wohl zum Besten, was wir auf diesem Gebiete haben. Die Ansicht, bei dem »Ritornell« in der Böhm'schen Kantate das Begleitinstrument wegzulassen, möchte ich allerdings nicht teilen. — Ferner sei noch auf die von E. Mandyczewski im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft herausgegebenen »Ausgewählte Arien für Tenor« (mit einem obligaten Instrument u. Klavier- oder Orgelbegleitung) von J. S. Bach hingewiesen (Ebenda, ℳ 5,—). Es sind in letzter Zeit öfters Bedenken gegen die Publikationen der Neuen Bachgesellschaft laut geworden, die ich indessen gerade angesichts dieser Arienbände (im ganzen jetzt vier) nicht ohne weiteres unterschreiben möchte. Wer kontrollieren kann, wie gerade diese Arien in Konzert, Gottesdienst und Haus Eingang gefunden haben, kann nicht anders sagen, als daß sie eine Lücke ausfüllen. Man wüßte auch nicht viel besseres Material gerade für häusliches Musizieren zu nennen als diese Arien, denen ja völlig der Originalcharakter gewahrt ist. — Freunde dramatischen Gesanges endlich seien auf eine kleine Gluck-Publikation aufmerksam gemacht, *I lamenti d'amore*, Solokantate für Sopran mit Begl. von Streichquartett, hrsg. von J. Liebeskind (Leipzig, Gebr. Reinecke, Part. ℳ 3). Es handelt sich zwar um keine Originalschöpfung, sondern um einige zu dieser Solokantate zusammengeschweißte Stücke aus dem dritten Akt der Alceste. Die Arbeit rührt aber von Gluck selbst her, der — nach Schmidt's Mitteilungen, S. 441; im übrigen sind seine sämtlichen Angaben eigentümlicherweise falsch — die Übertragung für seine Frau vornahm. Einigermaßen verwundert Gluck's Vorgehen deshalb, weil es sich um Stücke des Admet handelt, die er nun für eine Frauenstimme überträgt. Historisch interessiert die Einrichtung für die Kammer gegenüber der Originalbesetzung. Auch sonst ist es lehrreich, den Varianten (besonders in der Gesangslinie) nachzugehen. — Über Neuausgaben von Instrumentalwerken im nächsten Heft.

A. H.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift XI, H. 1, S. 28.

Anonym. Operette, SMZ 50, 21. — Eine Erinnerung an den Altmeister des Orgelbaues Gottfried Silbermann, ZfI 30, 31. — Nachklänge zur Rich. Strauß-Woche, NMZ 31, 20. — Über Ursprung und Formen des Madrigals, Mitteilung für die Mozartgemeinde i. Berlin, April 1910. DMMZ 32, 25.

Abert, H. Robert Schumann. Zu seinem 100. Geburtstage (8. Juni 1910), Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 54, 10.

Alcock, Walter G. Organ accompaniment of church music, MT, Feb. 1910.

— Three XVII cent. Settings of the Litany, MT, Feb. 1910.

— Old English organ music, MT, Juni 1910.

Altmann, W. Zum Gedächtnis Otto Nicolai's (geb. 9. Juni 1810), Nordwest, Berlin, 1, 18.

— Das moderne Opernrepertoir der 10 Spielzeiten 1899/1900—1908/09. Statistische Betrachtungen, AMZ 37, 25f.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Angeli, A. D'. L'opera artistica di Giuseppe Sarti, CM 14, 6f.
— L'arte di Lauro Rossi, ibid.
Antcliffe, Herbert. Sheffield Musical Festival, MN, 4. Dec. 1909.
— Pergolesi, MN, 1. Jan. 1910.
— Lincoln Musical Festival, MN, 18. Juni 1910.
— York Musical Festival, MN, 30. Juli 1910.
Archdeacon, Albert. Music of the British empire, MN, 30. April 1910.
Arkwright, G. E. P. Bibliography of Purcell's Church Music, MAnt, July 1910.
Arnheim, Amalie. Pauline Viardot-Garcia, GpB 4, 7/8.
Baker, John Percy. Margaret Glyn's Evolution of Form, MN, 11. Sept. 1909.
— British music of to-day, MN, 2. Okt. 1909.
— Emil Reich on music, MN, 16. Okt. 1909.
— Cheap examinations, MN, 20. Nov. 1909.
— Music in the home, MN, 27. Nov. 1909.
— Ebenezer Prout †, MN, 11. Dez. 1909.
— Value of a name, MN, 15. Jan. 1910.
— Streatfeild's "Handel", MN, 22. Jan. 1910.
— Vincent D'Indy on César Franck, MN, 22. Jan. 1910.
— Hawley's editions with simplified notation, MN, 12. Feb. 1910.
— "Chopin", MN 26. Feb. 1910.
— Strauss's "Elektra", MN, 5. März 1910.
— Historical edition of "Hymns Ancient and Modern", MN, 19. März 1910, et seq.
— British musical activities of last 20 years, MN, 30. April 1910.
— Musical copyright, MN, 14. Mai 1910.
— The popularisation of opera, MN, 21. Mai 1910.
— Galloway's "Musical England", MN, 4. Juni 1910.
— Robert Schumann, MN, 11. Juni 1910.
— The S. S. Wesley centenary, MN, 25. Juni 1910.
— "Whither", MN, 9. Juli 1910.
— Shinn's "Ear-training", MN, 16. Juli 1910.
— Musical subjects at the Royal Academy of Painting, MN, 23. Juli 1910.
Baker, F. G. The function of art, MT, Juli 1910.
Baltzell, W. J. The community idea in music, as exemplified at Richmond, Ind., Norfolk, Conn., and Springfield, Mass., Mus 15, 7.
Bates, James. Voice-culture for children, MN, 20. Nov. 1909.
Batka, Richard. Die Wiener Opernkrise, Me 1, 18.
Batka, R. Musik in Salzburg, Me 1, 20/21.
Bauer, Vlad. Grammophon in den Schulen, Zeitschrift für das Realschulwesen, Wien, 35, 7.
Behrend, William. Robert Schumann, Gads danske Magasin, Juli 1910.
Bekker, Paul. Taubmann und seine »deutsche Messe«, RMZ 11, 32/33.
Bendix, Herm. Der kirchliche Chorgesang nach seiner Bedeutung, Pflege u. Förderung mit besonderer Berücksichtigung der dörflichen und kleinstädtischen Verhältnisse, O 10, 8.
Berlioz. Ein Reisebrief von Hector Berlioz, RMZ 11, 28/29f.
Bertini, Paolo. La Manon di Puccini a Parigi, NM 15, 191.
Blaikley, D. J. How a trumpet is made, MT, Jan. 1910.
Bonvin, Ludw. Über die Harmonisierung der Kadenzen im Choral, MS 43, 7.
Böhme-Köhler, Auguste. Zum Unterrichtswesen, Sti 4, 10.
Boschot, A. La damnation de Faust et la presse en 1846, SIM 6, 7.
Bose, Fritz von. An appreciation of Carl Reinecke, MT, Mai 1910.
Botstiber, Hugo. Zur Entstehung der schottischen Lieder von Josef Haydn. (Mit 16 ungedruckt. Briefen d. Meisters), Me 1, 19.
Boughton, Rutland. English folk-song and English music, MT, Juli 1910.
Bridge, Sir Frederick. The S. S. Wesley commemoration, MN, 25. Juni 1910.
Broder, Annie. Musical conditions of Canada, MN, 8. Jan. 1910.
Browne, C. A. The story of "Yankee Doodle", Mus 15, 7.
Browne, James A. Music at meals, MN, 11. Juni 1910.
Brun, F. El acompañamiento del canto gregoriano, MSH 3, 15.
Bumpus, John S. Church works of S. S. Wesley, MN, 13. Aug. 1910.
— John Randall (1717–1799), MN, 15. Jan. 1910.
Busoni, Ferruccio. »Studienbuch« von Gottfried Galston, S 8, 30.
Busse. Zur Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker, O 10, 8.
C. The music of Samuel Sebastian Wesley, MMR 40, 476.
Carreras, Rafel. Els germans Pla, oboïstes de la XVIII centuria, RMC 7, 76/77.
Cebrian, Adolf. Berliner Musikpflege unter Preußens erstem Königspaar, DMMZ 32, 26.
Chybiński, Adolf. Die Chorwerke von Rich. Strauß, Programmbuch der Münchener Rich. Straußwoche (23.–28. Juni 1910). Verlag: Emil Gutmann.

Cobbett, W. Wilson. Cremona varnish problem, MN, 25. Sep. 1909.
— Violin-playing of last 20 years, MN, 30. April 1910.
Colles, H. C. Boyce's chamber music, MT, Jan. 1910.
Combarieu, J. The history of the national hymns, Mus 15, 7f.
Corder, F. Experiments in ugliness, MT, Dez. 1909.
— On Chopin's harmony, MT, März 1910.
— Schumann's orchestration, MT, Aug. 1910.
— Statistics of British works performed, MN, 2. Okt. 1909.
— "When Homer nods", MT, Jan. 1910.
Cumberland, Gerald. Besuch bei Mozart (aus: Imaginary Interviews with Great Composers), Mc 1, 20 21.
Cummings, W. H. Music of last 20 years, MN, 30. April 1910.
— The date of Purcell's "Dido", MT, Juni 1910.
Curzon, H. de. Bourgault-Ducoudray, GM 56, 29/30.
— Otto Nicolaï, à propos du centenaire de sa naissance (9 juin 1810), GM 56, 25/26.
Dauriac, Lionel. A travers l'esthétique musicale. La critique musicale au temps présent, SIM 6, 7.
Davey, Henry. Bach festival at Duisburg, MT, Juli 1910.
Davies, Fanny. Schumann's p.forte music, MT, Aug. 1910.
Davies, H. Walford. Music in relation to other arts, MT, Feb. 1910.
Debay, Victor. Pauline Viardot, CMu 13, 11.
Delaporte, Y. Le Répons «Continet in gremio», RG 9, 5/6.
Demarest, Cl. Hints on organ accompaniment, NMR 9, 104f.
Destranges, Etienne. Félicien David, CMu 13, 11.
Dold, Joh. Die steigende Wertschätzung der traditionellen Gregorianischen Gesänge, GBl 35, 8.
Draber, H. W. Konzertprogramm der Solisten, S 68, 33.
— Der Musiker im Londoner Salon, Eine Ferien-Plauderei, S 68, 29.
— Pro Strauß, S 68, 25.
Droste. C. Dr. Otto Briesemeister †, NMZ 31, 19.
— Cäcilie Rüsche-Endorf, BW 12, 21.
Duhamel, Maurice. Les richesses modales de la musique bretonne, SIM 6, 7.
Dunn, George E. Prize cantatas, MN, 9. Okt. 1909.
— Re-opening of the "Savoy", MN, 9. Okt., 25. Dez. 1909.
— Concert prices, MN, 30. Okt. 1909.
Dunn, G. E. Music in 1909, MN, 8. Jan. 1910.
— White's new theory of voice-production, MN, 29. Jan. 1910.
— Trend of the Music-hall, MN, 5. Feb. 1910.
— An art-form of elephantiasis, MN, 19. Feb. 1910.
— The Chappell prize-competition, MN, 23. April, 7. Mai 1910.
— What is melody? MN, 28. Mai 1910.
— Stainer and Bell's scheme of music-publishing, MN, 2. Juli 1910.
— The musical requirements of churches, MN, 6. Aug. 1910.
— Review of last season, MN, 13. Aug. 1910.
Dunstan, Ralph. Analysis of XVI cent. counterpoint, MN, 1. Jan. 1910 et seq.
Edwards, F. G. Grantham Parish Church, MT, Sep. 1909.
— Handel's St. Cecilia ode, MT, Sep. 1909.
— St. Alban's cathedral, MT, Okt. 1909.
— John Liptrot Hatton, MT, Okt. 1909.
— St. George's, Windsor, MT, Nov. 1909.
— Southport and music, MT, Nov. 1909.
— Oundle school, MT, Dez. 1909.
Ehlers, Paul. Richard Strauß in München, Mc 1, 20/21.
Ehremayer, L. Qualifications of the pianoforte teacher, Mus 15, 7.
es. Mahler's achte Sinfonie im Klavierauszug, Leipziger Volkszeitung, 1910, Nr. 102.
Fentsch, Willy. Robert Schumann und Gustav Nottebohm, Westfälisches Magazin, Dortmund, 2, 5.
Février, Henri. Rapport sur le concours musical de la ville de Paris, RM 10, 14.
Findeisen, Nicolas. Les débuts de Balakirew, SIM 6, 7.
Fleischer, Oskar. Hugo Riemann: Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert (Bespr.), LZ 61, 26.
Fleischer. Von der Flöte, DMZ 41, 26.
Flood, W. H. Grattan. Dr. Arne's visits to Dublin, MAnt, July 1910.
Franze, K. Professor Engel und seine Stimmbildungslehre, SH 2, 29.
Freeman, Andrew. Former organs at St. George's, Windsor, MT, Juni 1910.
Fritzsche, G. Noch einige Volkslieder aus dem Erzgebirge, MSS 5, 5.
Gebauer, Alfred. Populäre Fehler in Schulliedern auf der Unterstufe, MSS 5, 5.
Gheusi, P. B. Paul Vidal (Deutsch von Thomas), RMZ 11, 28/29.
Gibert, V. El patriarca del órgano (Cabezón), MSH 3, 13.
— Cabezón, organista, RMC 7, 75.

Golestan, Stan. La chanson populaire roumaine, CMu 13, 13.
Gräflinger, Franz. Eine verschollene Festkantate von Anton Bruckner, NMZ 31, 19.
Grau, Robert. Memories of musicians: Rubinstein und Wieniawski, Mus 15, 7.
Graves, C. L. Regarding A. J. Jaeger, MT, Feb. 1910.
Greulich, Karl. Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg, MSfG 15, 7.
Grew, Sydney. Organ programmes, MT, Juli 1910.
— Influence of the automatic p.forte player, MN, 14. Mai 1910.
— The latest p.forte writers, MN, 16. Juli 1910.
Hansing, Siegfried. Über Tonmischung und vom bewußten und unbewußten Hören, ZfI 30, 33.
— Akustische Probleme im Pianofortebau, ZfI 30, 30.
Harder, Knud. Max Schillings, Me 1, 19.
Harriss, Charles A. E. A visit to Cape Town, MT, Sept. 1909.
Hartzem, J. Leiden eines Kapellmeisters in der Provinz. Nach wahren, selbst erlebten Begebenheiten erzählt, RMZ 11, 32/33.
Hayward, G. Musical Association Proceedings volume, MN, 18. Dez. 1909.
Heilbronn. Heine und Hiller, RMZ 11, 28/29.
Helman, Harold. Birmingham new organ, MN, 11. Sept. 1909.
Hennig, Rich. Neue Mitteilungen zur Biographie Otto Nicolai's, AMZ 37, 30/31.
Henschel. Pflege des Gesanges i. Zuchthäusern und größeren Gefängnissen Preußens und seine erzieherische Bedeutung. Blätter für Gefängniskunde, Heidelberg, 44, 2.
Heuß, Alfred. Über das 46. Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins in Zürich (25.—31. Mai 1910), ZIMG 11, 10/11.
Hoffzimmer, Ernst. Technik als charakterisierende Bewegung, AMZ 37, 32/33.
Honold, Eugen. Francesco Maria Veracini, NMZ 31, 20.
Humbert, Georges. Le Psaume C de Max Reger. Bref essai de mise au point, en manière de prélude à une discussion sur le cas Reger, VM 3, 20.
Hyde, F. C. Field. Voice-training, MN, 12. März 1910.
Jakobsohn, Fritz. Zur Genesis d. Operette, Das Theater, Berlin, 1, 15.
L'Imparziale. Carlo Goldmark, NM 192/193.
Joachim. Fünf Briefe von Joseph Joachim an Ferdinand Hiller, RMZ 11, 32/33.
Isler, E. Die Einweihung des »Schweizerpsalm«-Denkmals (26. Juni in Zürich), SMZ 50, 21.
Istel, E. Aus Heinrich Marschner's produktivster Zeit. Briefe des Komponisten und seines Dichters E. Devrient, SMH 7, 6.
Jullien, Ad. Delphine Ngalde, RM 10, 15/16.
Kaiser, Georg. Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater, ZIMG 11, 10/11.
Karlyle, G. Italian teaching of singing, MT, April 1910.
Kella, Anton. Über die Haager Liederhandschrift. Prager deutsche Studien, Prag, 14. Heft.
Kapp, Julius. Erinnerungen an Adolf Henselt. Nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18 unveröffentlichten Briefen Henselt's, Mk 9, 20.
Keller, Adolf. Karl Hopfe †, S 68, 27.
Khluyst. Les idées et les faits, CMu 13, 11.
Kidson, Frank. Bygone comic song tunes, MT, April 1910.
— Thomas Augustine Arne, MT, März 1910.
Klatte, Wilhelm. Was muß der Musikstudierende von seinem Studium wissen? AMZ 37, 26.
Kleefeld, W. Robert Schumann, der Achtundvierziger, Die Grenzboten, Berlin, 69, 23.
— Das Berliner Opernhaus, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 24, 11.
Klein, Hermann. The Beecham opera venture, MT, Mai 1910.
Kohut, Adolf. Ferdinand David als Geigen-Virtuos, Geigen-Lehrer und Geigen-Theoretiker, DMZ 41, 29f.
— Richard Wagner und August Röckel, Münchener Kunstwoche 1, 16.
— Rich. Strauß als Schriftsteller und Schriftleiter, Münchener Woche für Theater, Musik und Kunst 1, 13f.
Komorzynski, Egon v. Beethoven's »Egmont«-Musik, NMZ 31, 19.
Korngold, Julius. Theodor Leschetitzky, RMZ 11, 26/27.
Krähe, L. Geschichte des Musikdramas. Jahresbericht f. neuere deutsche Literaturgeschichte, Berlin-Zehlendorf, 1910.
Kreisig, M. Das Schumann-Museum in Zwickau, NMZ 31, 18.
Kroeger, E. R. On features of style, Mus 15, 7.
Kruse, Georg Rich. Studien zur »Zauberflöte«, Me 1, 20/21.
— Otto Nicolai als Liederkomponist, NMZ 31, 18.

Kruse, G. R. Goethe, Zelter und Otto Nicolai, Goethe-Jahrbuch, Frankfurt a. M., 31. Bd. 1910.
— Eine unterdrückte Kadenz z. Zauberflöte, DBG 39, 15.
— Otto Nicolai's Erstlingsoper, DBG 39, 23.
— »Wilhelmine«. Eine Erinnerung an Otto Nicolai, mit einem unveröffentlichten Briefe des Komponisten, RMZ 11, 30/31.
Kufferath, Maurice. Les droits d'auteur et le public, GM 56, 29/30.
K(ufferath), M. Gustave Huberti, GM 56, 27/28.
Külz, Walter. Richard Strauß, Ein Verzeichnis seiner Werke und der einschlägigen Literatur, Programmbuch der Münchener Richard Straußwoche (23.—28. Juni 1910).
Kutschka, G. Henri Marteau als Pädagog! OMZ 18, 33. DMZ 40, 30.
Lange, Hans. Deutsche Oper im Orient, Deutsche Theater-Zeitschrift 3, 25.
Lassus, Lucien Augé de. Bourgault-Ducoudray, RM 10, 15/16.
Laurencie, L. de la. Les de Caix et les de Caix d'Heroclois, GM 56, 29/30.
Lee, E. Markham. Symphonic poems described, MN, 30. April 1910.
Lehmann, E. E. Jacques Offenbach, Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 345.
Leichtentritt, Hugo. Ältere Musik in Berlin während d. Konzertsaison 1909/10, ZIMG 11, 10/11.
Leisching, Fritz. Johannes Rupprecht Dürrner, SH 2, 28.
Lemare, Edw. H. The modern organ. »Borrowing« and other ideas, NMR 9, 105.
Leva, G. de. Lettre de Naples. Une visite au R. P. Hartmann, SIM 6, 7.
Leveson-Gower, A. F. G. Organists of Marylebone-Chapel, MN, 29. Januar 1910.
Limac, O. L. Die Trompete als Kircheninstrument, ZfI 30, 33.
Locard, Paul. Propos de centenaires, CMu 13, 13.
Ludin, Rob. Die »Liedertafel« Luzern, SMZ 50, 22.
Mackenzie, Alexander. Chopin's funeral march, MT, März 1910.
Maclean, Charles. Berlioz' »Trojans«, MN, 28. Aug. 1909.
— Hist. of English organ-playing, MN, 15. Jan. 1910.
— Music at the Bournemouth centenary, MN, 16. Juli 1910.
— Bournemouth music of 15 years, MT, Aug. 1910.
— Life of S. S. Wesley, MN, 13. Aug. 1910.
Marcetteau, C. Nouvelle et dernière leçon sur le rythme, TSG 16, 5.
Martell, Paul. Die Kgl. Musikinstrumenten-Sammlung zu Berlin, DMZ, 41, 27.
Mason, Daniel G. Vincent d'Indy on musical composition, NMR 9, 104.
Mason, Arthur. Functions of the organ and organist, MN, 14. Mai 1910.
Mathews, W. S. B. An American orchestra with its roots in the soil, Mus 15, 7.
Matthay, Tobias. On Chopin, MT, März 1910.
— Pianoforte playing of last 20 years, MN, 30. April 1910.
Mendelsohn, J. Franz Hünten, Mus 15, 7.
Miller, W. H. L'ecole Widor, Mus 15, 7.
Mitjana, R. Cabezón en el extranjero, MSH 3, 13.
— Tomás Luis de Victoria. Estudio biográfico conforme á los documentos más recientemente descubiertos, MSH 3, 14.
Mocquereau, D. A. Contro la «pausa correpta», RG 9, 5/6 f.
Möhler, A. Ein Ausweg aus dem Schulgesangelend? (Eitz'sche Tonwortmethode), KW 23, 21.
Mojsisovics, Roderich v. Bayreuth nach 1913, AMZ 37, 28/29.
Monod, Edmond. Une nouvelle notation musicale, VM 3, 19.
— Hommage à Théodore Leschetitzky, VM 3, 20.
Morold, Max. Salzburg, die Mozartstadt, Me 1, 20, 21.
Moser, H. J. Zur Geschichte der deutschen Heermusik, Überall, Illustrierte Zeitschrift für Armee u. Marine, Berlin, 12, 10.
Müller, Heinr. Über die Besoldungen der Organisten, MSfG 15, 7.
Müller, Herm. Zur Gesangbuchfrage, KM 11, 4.
Nagel, Wilibald. Zur Lebensgeschichte August Eberhard Müller's, Mk 9, 20.
Neißer, A. Die Richard Strauß-Woche in München, BW 12, 20.
Newman, Ernest. On Vincent d'Indy's »César Franck«, MT, Feb. 1910.
— A note on Debussy, MT, Mai 1910.
— Women and Music, MT, Juni 1910.
— Schumann as critic, MT, Juli 1910.
Niecks, Frederik. Bach, Vogler and Weber, MMR 40, 475 f.
— On Chopin, MT, März 1910.
Niemann, Walter. Deutschlands größter Romantiker. Zu Robert Schumann's 100. Geburtstag, BfHK 14, 10.
Niggli, A. Aus Nicolai's Leben. Otto Nicolai und Erminia Frezzolini, NMZ 31, 18.
Nordau, Max. Cesar Franck, Neue Freie Presse, 16. Juli 1910, Morgenbl.

Orban, Marcel. Mily Balakirew, CMu 13, 12.
— Guillaume Lekeu, CMu 13, 13.
Otaño, N. Una gloria burgalesa (Antonio de Cabezón, Felipe Pedrell), MSH 4, 13.
— Miscelánea Cabezoniana, MSH 3, 13.
Parigi, L. Beethoven riveduto e corretto, NM 15, 192/193.
Paul, Ernst. Karl Reinecke, MSS 5, 4.
— Tonwortmethode und Stimmbildung, ibid.
— E. Jacques-Dalcroze in Dresden, ibid.
Parry, Hubert. Music and democracy, MN, 30. Okt. 1909.
Pearce, C. W. Organs and organ-playing of last 20 years, MN, 30. April 1910.
Pedrell, Felipe. Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón, MSH 3, 13. RMC 7, 75.
Pereyra, M. L. «Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième livre de Madrigaux de Claudio Monteverde», TSG 16, 6.
Pfitzner, H. Der Boykott meiner Werke am Münchener Hoftheater, SMH 7, 8.
Pfohl, Ferd. Edvard Grieg, Daheim, Leipzig, 46, 39.
p., l. Di Gustavo Mahler, NM 15, 191.
Pougin, Arthur. Madame Ngalde, M 76, 30.
Prod'homme, J.-G. Spontini et Ch. Gounod, ZIMG 11, 10/11.
Prümers, Adolf. Segen und Fluch des Kunstliebhabertums, des Dilettantismus, SH 2, 30.
Quast, Rud. Zur Ästhetik der Operette, AMZ 37, 32/33.
Rabich, Franz. Robert Schumann, BfHK 14, 10.
Rahn, C. Musikästhetische Betrachtungen, KL 33, 16.
Reichenberger, Hugo. Die Münchener Richard Strauß-Woche, Me 1, 20/21.
Reinecke, Carl. Personal recollections of Mendelssohn and Schumann as teachers, MN, 26. März 1910.
Rendall, E. D. »Ethel Home« system of music-reading, MN, 21. Mai 1910.
Richardson, A. Madeley. Church music today and tomorrow, MN, 25. Sept. 1909.
Riemann, Hugo. Johann Stamitz's Melodik, NMZ 31, 19.
Rietsch, Heinr. Wort und Brauch. Die Nationalhymnen d. europäischen Völker von Emil Bohn (Bespr.), Zeitschrift für Deutsches Altertum, Berlin, 52. Bd.
Roberts, W. A. The Musical League, MN, 2. Okt. 1909.
— New Liverpool cathedral, MN, 9. Juli 1910.
Roberts, W. A. Chester Historical Pageant, MN, 23. Juli 1910.
Robinson, P. Handel's Journeys, MAnt July 1910.
Roda, Cecilio de. La Capilla Real en los siglos XVI y XVII, MSH 3, 13.
Rojo, Casiano. Sicte himnos en bonor de San Isidor Labrador, MSH 3, 15.
Rolland, Romain. Les plagiats de Haendel, SIM 6, 7.
Ronald, Landon. Progress of orchestral playing, MN, 30. April 1910.
Rué, Miquel. La Solesmes catalana. Abadía de Sant Pere de Besalú, RMC 7, 76/77 f.
Rychnovsky, E. Robert Schumann und Hauptmann Ferdinand Ignaz v. Fricken, Deutsche Arbeit, Prag, 9, 9.
S. Romain Rolland, G.-Fr. Haendel (Bespr.), RM 10, 15/16.
Sauer, Emil. On Chopin, MT, März 1910.
Saul, Felix. Der Musikunterricht, wie er ist, und wie er sein sollte, Mk 9, 20.
Schäfer, Oskar. Das System der »organischen Harmonielehre« Robert Mayrhofer's, MSS 5, 5.
Schäfer, Theo. Rich. Strauß als Symphoniker, Programmbuch der Münchener Rich. Straußwoche (23.—28. Juni 1910).
Schaub, Hans F. Wege und Ziele eines zeitgemäßen Kompositions-Unterrichts, DMZ 41, 18.
Schilling, K. Stimmbildung. Eine kritische Betrachtung, MSS 5, 5.
Schlösser, Louis. Retrospects of Rossini, and the Italian opera season in Vienna during the Year 1822, MMR 40, 476.
Schmidt, Karl. Fünftes deutsches Bachfest in Duisburg (4.—7. Juni), CEK 24, 7.
Schmidt, Leop. Richard Strauß als Kind seiner Zeit. Programmbuch der Münchener R. Straußwoche (23.—28. Juni 1910), Verlag: E. Gutmann.
Schmitz, Eugen. Richard Strauß und Alexander Ritter, Münchener Woche f. Theater, Musik u. Kunst 1, 13.
— Straußiana. Zwanglos angereihte Gedanken und Betrachtungen als Epilog zur Strauß-Woche, Münchener Kunstwoche 1, 15.
— Aus Rob. Schumann's Briefen, Münchener Woche für Theater, Musik und Kunst, 1, 12.
— Beethoven's Lehrer J. G. Albrechtsberger, Hochland, München, 7, 10.
— Strauß' »Feuersnot« als Satirenoper, Münchener Künstwoche 1, 14.
— Weltliche Musik, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte, 1909, Freiburg i. B. 1910.

Schmitz, E. Richard Wagner's »Feen«, Hochland, München, 7, 11.
Schnabel, Artur. Theodor Leschetizky. Zum achtzigsten Geburtstage, AMZ 37, 25.
Schneider, Josef. Musikalische Glossen aus Italien, S 68, 28.
Schneider, Max. Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg (4.—8. Juni 1910), ZIMG 11, 10/11.
Schnorr v. Carolsfeld, E. Eine wichtige Neuerung im Spieltischbau, O 10, 7.
Schröter, Joseph. Die Mutation, Mk 9, 20.
Schubert, Franz. Salzburg. (Ein Brief an seinen Bruder Ferdinand. 12. Sept. 1825), Me 1, 20/21.
Schuberth, J. Erfahrungen mit Eitzschem Tonwort, MSS 5, 4.
Schulte vom Brühl, W. Die Wiesbadener Maifestspiele, Das Theater, Berlin, 1, 19.
Segnitz, Eugen. Herder und die Musik, Luginsland, Halle a/S., August 1910; Leipziger Tageblatt, 9. Aug. 1919.
Seidl, Arthur. »Guntram«, Programmbuch d. Münchener Rich. Straußwoche (23.—28. Juni 1910), Verlag: E. Gutman.
Seydel, Martin. Wissenschaft u. Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen v. der menschlichen Stimme, ZIMG 11, 10/11.
Senff, Rich. Über die Aussprache des g im Auslaut und vor stummen Konsonanten, Sti 4, 10f.
Shedlock, J. S. Beethoven sketches hitherto unpublished, MT, Nov. 1909.
Shinn, F. G. Ear-training as basis of musical education, MN, 2. April 1910.
Siegfried, Eva. »Dido und Aeneas« von Henry Purcell (1658—1695), MWB 41, 17f.
Sigl, M. Zwei mittelalterliche Pange lingua-Versionen, KM 11, 4.
Simmonds, G. J. The harp, MN, 28. Aug. 1909.
Smend, Julius. Der »Morgenstern« als Hochzeitslied. Ein Beitrag z. Kirchen- und Volkskunde, MSfG 15, 7.
Southgate, T. Lea. A Ministry of Arts, MN, 28. Aug. 1909.
— The organ of the ancients, MN, 11. Sept. 1909.
— Some foreign lecturing, MN, 18. Sept. 1909.
— Competitions 140 years ago, MN, 20. Nov. 1909.
— The Auxiliary Hymn-book, MN, 8. Jan. 1910.
— 1910 as commemorative year, MN, 29. Jan. 1910.
Southgate, T. L. Anglican church music, MN, 5. Feb. 1910.
— Belgian cathedrals, MN, 26. Feb. 1910.
— Thomas Augustine Arne, MN, 12. März 1910.
— Knives with music inscribed, MN, 30. April 1910.
— The inception of »Musical News«, MN, 30. April 1910.
Spanuth, Aug. Die hellhörige Jugend, S 68, 25.
— Zum Münchener Strauß-Fest, S 68, 25.
— Musikfeste, Die Woche, Berlin, 12, 28.
— Hofopernschmerzen, Die Woche, Berlin, 12, 31.
— Die Salzburger Mozart-Feier, S 68, 31f.
Specht, Rich. Josef Reiter, Me 1, 20/21.
Spiro, Friedr. Die Konzerte der Mozartfeier, S 68, 32.
Squire, W. Barclay. Arne's Masses, MT, Juni 1910.
Stauff, Ph. Über den Sinn der Kunst, RMZ 11, 30/31f.
Steinitzer, Max. Salzburger Sommertage. Eine Plauderei, Me 1, 20/21.
— Die Separatvorstellungen für Weiland S. M. König Ludwig II. von Bayern, AMZ 37, 30/31.
Sterner, R. L. The reason why there are no two voices alike, Mus 15, 7.
Sternfeld, R. Constanz Berneker, AMZ 37, 27.
Stöbe, P. Gesang. Pädagogische Jahresschau über das Volksschulwesen im J. 1909, Leipzig 1910.
Stoeving, Paul. Old and new violin-methods, MN, 13. Nov. 1909.
— Sevçik's Violin Method, MN, 6. Aug. 1910.
Storck, Karl. Musikfeste und Musikausstellungen, KL 33, 13f.
Stössinger, Felix. Konzertglossen, AMZ 37, 34/35.
Straaten, E. van der. The old viols, MN, 5. März 1910.
Sturm, Bruno. August Brunetti-Pisano, Me 1, 20/21.
Suñol, G. El Credo autèntic de l'Edicio Vaticana. Anàlisi melòdic fet pdr Dom Mocquereau, RMC 7, 76/77.
Teichfischer, Paul. Die neue Orgel der Altstädter Kirche in Bielefeld, ZfI 30, 33.
Thiessen, Karl. Schumann's Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Kritik, RMZ 11, 26/27.
Thomas-San-Galli, Wolfg. A. Noten über französische Musik, RMZ 11, 28/29.
Tideböhl, Ellen v. Symphony on the Volga, MMR 40, 476.
Tiersot, Julien. Les huit scènes du Faust de Berlioz, M 76, 29.
— Bourgault-Ducoudray, M 76, 28.

Tischer, G. Drei Briefe von Niels W. Gade, RMZ 11, 26/27.
Tobias, R. »Andante religioso«. Zeitgemäße Glossen z. Kirchenmusik, AMZ 37, 34/35.
Trevor, Claude. On Pergolesi, MS. April 1910.
— The twentieth anniversary of the production of Mascagni's »Cavalleria rusticana«, MMR 40, 476.
— Claudio Monteverdi (1567—1643), MMR 40, 475.
Unger, Max. Robert und Clara Schumann's Beziehungen zu Dr. Gust. Ad. Keferstein. (Mit sieben unveröffentl. Briefen v. Clara u. einem von Robert Schumann), NMZ 31, 18.
— Gräfin Therese Brunsvik — die »Unsterbliche Geliebte« Beethoven's? AMZ 37, 32/33 f.
Urbach, Otto. Alexander Friedrich von Hessen, NMZ 31, 20.
Vallet. Théodore Parmentier, compositeur, M 76, 26.
Verde, J. Stanley. Moody-Manners and Rienzi, MN, 4. Sep. 1909.
— Strauß's "Elektra", MN, 26. Feb. 1910.
— English opera of last 20 years, MN, 30. April 1910.
— Strauß's "Feuersnot", MN, 23. Juli 1910.
Villalba, P. L. El estilo polifónico y la obra de órgano de Cabezón, MSH 3, 13.
Vivarelli, L. Musical season in Florence, MN, 16. Okt. 1909.
Wagner, P. J. Obrecht's Messe Je ne demande, KM 11, 4.
Waldt, Jul. Musikleben im heutigen Salzburg, Me 1, 20/21.
Walters, Herbert A. John Randall (1717—1799), MN, 1. Jan. 1910.
Webb, F. Gilbert. On musical criticism, MN, 30. April 1910.
Weber-Bell, Nana. Vereinfachung der Notenschrift und der Einführung i. die Musiklehre von Dr. Karl Laker, Graz, MSS 5, 5.
Weber-Robiné, Fr. Die Trompete als Kircheninstrument, ZfI 30, 32.
Wehrhan, K. Ein Volkslied auf der Wanderung: Lippe-Detmold, o du wunderschöne Stadt, Euphorion, Zeitschrift f. Literaturgeschichte, Leipzig u. Wien, 17, 1.
Weigand, Wilh. Richard Wagner und Ludwig II. Ein Brief Wagner's aus seiner Münchener Zeit (an Frau v. Mouchanoff), Frankfurter Zeitung, Nr. 172, Abendblatt.
Weinmann, Karl. Kirchliche Musik, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte, 1909, Freiburg i. B. 1910.
Welsh, W. H. Musical crisis at Brighton, MN, 23. Okt. 1909.
— The new play "Beethoven", MN, 4. Dez. 1909.
— Cult of the military band, MN, 4. Dez. 1909.
— "Joseph Holbrooke", MN, 19. Feb. 1910.
Wende, L. Wie entsteht eine Orgel? O 10, 7.
Werner, Hildegard. Newcastle Musical Festival, MN, 30. Okt. 1909.
— First public performance of the "Creation", MN, 30. April 1910.
Wetzel, Herm. Beethoven's Sonate op. 90. Eine rhythm. Analyse, KL 33, 13 f.
Williams, C. F. Abdy. Simplification of notation, MN, 4. Sep. 1909.
Willmann, Franz E. W. A. Mozart's »Zauberflöte« in der neuen Leipziger Einrichtung, Das Theater, Berlin, 1, 16.
Wotton, Tom S. Musical criticism for musicians, MN, 6. Nov. 1909.
— Errors in musical nomenclature, MN, 5. Feb. 1910.
Zelenka, E. K. Musik-Literatur, Deutscher Merkur, Bonn, 41, 12.
Zielinski, Jaroslaw de. César Cui, Mus 15, 8.
Zimmermann, Julius Heinr. Mili Alexejewitsch Balakirew, RMZ 11, 26/27,
Zschorlich, P. Niederländische Musik i. Berlin, Das Theater, Berlin, 1, 18.

Erwiderungen.

In der Besprechung meiner Schrift »Die Unsterbliche Geliebte Beethovens: Amalie Sebald«, in Heft 10/11 des XI. Jahrgangs der »Zeitschrift« schreibt der Referent, Th. von Frimmel, irrtümlich: »Er [der Brief an die »Unsterbliche«] muß auch nicht durchaus im Jahre 1811 geschrieben sein. Esterhazy war zwar 1811 in Teplitz, was von Max Unger vor kurzem im Musikalischen Wochenblatt erörtert worden ist.«

In diesen beiden Sätzen ist irrtümlicherweise das Jahr 1811 genannt, während der Nachweis in meinem Buche auf das Jahr 1812 geht. Außerdem habe ich selbst bereits in demselben Buche gezeigt, daß Esterhazy 1812 in Teplitz war, nicht erst Max Unger im Musikalischen Wochenblatt.

Thomas-San-Galli.

Es möge mir gestattet sein, zu dem Referate über meine »*Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*«, *I u. II* (s. Zeitschr. S. 357/58) nur einiges kurz zu bemerken:

1) Das Verhältnis Simon Mayr's zu den Nachfolgern darzustellen, lag außerhalb der Grenzen der vorliegenden beiden Bände, wie ich dies I, S. 6 und II, S. 183 ausdrücklich hervorgehoben habe, und bleibt neuen Arbeiten vorbehalten, worauf sich auch die Andeutung in der »Vorbemerkung« zu II bezieht.

2. Auf die »Verdrängung Mayr's von dem Spielplan durch Rossini und Genossen« habe ich wiederholt, z. B. II, S. 170 und 178 hingewiesen, auch die Statistik I, S. 20ff. gibt hierüber Aufschluß. Die ausführliche Darstellung dieser Verhältnisse fällt aber, wie aus Obigem hervorgeht, außerhalb der beiden vorliegenden Bände.

3. Lange habe ich geschwankt, ob ich die ausführlichen Analysen aufnehmen oder kürzen soll. Da aber ein großer Teil des handschriftlichen Materials aus hier nicht zu erörternden Gründen in nicht zu ferner Zeit verloren sein dürfte, glaubte ich durch ihre Aufnahme für die Zukunft möglichst viele Mitteilungen retten zu müssen.

4. Angaben wie »2 Klarinetten in *c* treten solistisch hervor« oder »Mayr behandelt die Singstimme einfach und natürlich«, waren, nachdem die Entscheidung zu Gunsten der ausführlichen Analysen gefallen war, m. E. nötig, um zu zeigen, daß nicht nur gelegentlich, sondern (abgesehen von den Arien mit Streicherbegleitung) durchweg die Bläser in den geschlossenen Gesängen Mayr's eine Rolle spielen und letztere dadurch sich von zahlreichen Arien der damaligen Opernproduktion unterscheiden. Ebenso schien mir die andere Angabe notwendig, um darauf hinzuweisen, daß gegenüber den kolorierten Arien immer wieder solche einfache Stücke erscheinen. Und das ist doch für Mayr charakteristisch.

5. Größere Fragmente finden sich nicht nur in I, 163 und II, 126, sondern auch in I, 112, I, 187, II, 47, II, 159 (im ganzen 42 Seiten). Noch weitere abzudrucken, war ja in den meisten Fällen eine Unmöglichkeit (s. Vorbemerkung zu I). Das im Referate abgedruckte Notenbeispiel soll zeigen, wie Mayr auch an dieser Stelle plötzlich die Tonart wechselt. Das war in der damaligen italienischen Oper doch nichts gewöhnliches.

Auch in anderen Punkten kann ich dem Referate nicht zustimmen. Diese hier zu erörtern, halte ich bei den beschränkten Raumverhältnissen der Zeitschrift für nicht ersprießlich.

Marburg a. L. **Ludwig Schiedermair.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 25. Juni schloß Herr Max Schneider seine mit großem Interesse aufgenommenen Ausführungen über die musikalische Praxis der Bachzeit mit einem zweiten Vortrage ab, der an das Duisburger Bachfest anknüpfte. Er behandelte eingehend die Orchesterbesetzung, sowohl die der alten Zeit wie die heutige, die bei Aufführungen älterer, speziell Bach'scher Musik in Frage kommt. Der Vortragende betonte besonders die Notwendigkeit des klanglichen Ausgleichs der Instrumentengruppen und ging auf die hierfür besonders wichtige Frage der Ausführung des Basso continuo ein. Hier ist zu unterscheiden zwischen bloßen Füllstimmen (in Verbindung mit selbständigen, in Noten ausgeschriebenen Begleitstimmen) und einer in sich geschlossenen Begleitung über dem bloßen Continuo. Die rein akkordische Zusammenfassung und Führung der ersteren bietet keine erheblichen Schwierigkeiten; die andere dagegen erfordert viel künstlerischen Takt und kann nicht nach der Schablone geformt werden. Glücklicherweise finden wir gerade bei Bach eine Anzahl von sehr anschaulichen Fällen, in denen der Meister selbst die Begleitung ausschreibt und so über seine Absichten keinen Zweifel aufkommen läßt. Eine ganz bestimmte, für jede Kompositionsgattung und jeden Meister geltende Vorschrift für die Wahl des Begleitinstrumentes aufzustellen, wird schwer sein, denn auch in alter Zeit war das je nach Ort und verfügbaren Mitteln verschieden; selten hat aber die Begleitung, das akkordisch Füllende fehlen dürfen.

Wenn wir heute die Regellosigkeit nicht gut heißen wollen, so sind wir dazu künstlerisch berechtigt, denn wir dürfen und müssen bei der Wiedergabe älterer Tonwerke nach Klangschönheit und Ausgeglichenheit streben und können der *ad*

libitum-Besetzung der alten Orchesterpraxis bei weitem nicht so viel Geltung lassen, wie es unsere Vorfahren unter dem Zwang der jeweiligen, örtlich verschiedenen Verhältnisse tun mußten. Wollen wir heute ein älteres Werk aufführen, so müssen wir es schriftlich »einrichten«. Das geschieht aber am besten so, daß das Original erkennbar bleibt, damit der Ausführende weiß, was als Eigentum des Komponisten respektiert werden muß und was bei der Ausführung hinzuzufügen ist, um dem Original zur rechten Wirkung zu verhelfen. Jedes Zuviel, d. h. alles, was das Original verwischen und undeutlich machen könnte, ist zu vermeiden; nicht minder aber auch die akkordische Leerheit, die bei manchen Aufführungen als Schlichtheit und Durchsichtigkeit des Stils gepriesen wird. Doch nicht nur die Füllstimmen, sondern auch Solostimmen müssen bisweilen ergänzt werden und hier gilt die Lehre von der Ornamentik, die allerdings bei Bach, wo die meisten und wichtigsten Verzierungen ausgeschrieben sind, weniger in Betracht kommt. Solche Verzierungen können in modernen Neuausgaben natürlich bloß unverbindliche Bedeutung haben, speziell dann, wenn es sich nicht mehr um bloße »Manieren«, sondern um freiere »willkürliche Veränderungen« handelt, die ganz von den persönlichen Fähigkeiten der ausführenden Künstler abhängen. Unter den »willkürlichen Veränderungen« gibt es nun nichts Individuelleres, als die freie Kadenz, und man darf die Forderung, aussprechen, daß die Neuausgabe eines alten Werkes gerade an den Kadenzstellen die Originalfassung eindeutig wiedergeben, die Kadenz selbst dagegen als unverbindliche Zutat leicht erkennbar machen soll.

Den Schluß des Vereinsjahres bildete am 18. Juli eine zwanglose Zusammenkunft im Restaurant Werder'sche Klause. Der Vorsitzende, Professor Joh. Wolf gab eine mit eigenen Beispielen belegte kritische Darstellung der Beck-Aubry'schen Controverse über die modale Interpretation der Trouvère- und Troubadourmelodien und daran schloß sich ein sehr angeregter Meinungsaustausch über diesen Gegenstand.

Hermann Springer.

Heidelberg.

Die satzungsgemäße Versammlung des Sommersemesters fand Sonntag, den 31. Juli, vorm. 12 Uhr im Universitätsmusikinstitut statt. Generalmusikdir. Dr. Ph. Wolfrum sprach über Wilhelm Friedemann Bach auf Grund der Bitterschen Biographie und neuerer Forschungen. Hierauf bot Herr Wolfrum Proben aus den von H. Riemann herausgegebenen Klavierwerken dar (aus der Suite in *G*) und spielte im Verein mit dem Direktor der Heidelberger Musikakademie, Herrn Otto Voß, die seinerzeit fälschlich in die Gesamtausgabe der Werke J. S. Bach's geratene Sonate für 2 Klaviere in *F* und das Cantabile aus dem Konzert in *Es* für 2 Klaviere. Der Vortrag fand, da im Interesse des Wachsens der Ortsgruppe das musikalische Publikum ausnahmsweise freien Zutritt hatte, in dicht besetztem Saale statt. Es erfolgten Aufnahmen neuer (Heidelberger und Mannheimer) Mitglieder.

London.

At the 8 Musical Association (Kartellverein) meetings of the 1908—1909 season held at Messrs. Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and lecturer take part in "discussion". —— (A) 3 November 1908, Mr. Alfred Kastner, of the Queen's Hall Orchestra, on "The Harp", Dr. Cummings President) in the chair, discussion by Dr. Southgate, and Dr. Maclean. —— (B) 1 December 1908, Dr. Edward W. Naylor, organist of Emmanuel College, Cambridge, on "Jacob Handl (Gallus)", cf. Samm. XI, 42, October 1909, Dr. Cummings (President) in the chair, discussion by Rev. F. W. Galpin, Dr. Southgate, and Mr. R. R. Terry. —— (C) 19 January 1909, Mr. G. Gordon Cleather, timpanist, on "Music in Rhythm, as exemplified by the Timpani", Dr. Cummings (President) in the chair, discussion by Prof. Prout, Messrs. Statham and Blaikley. —— (D) 16 February 1909, Mr. R. R. Terry, organist of Westminster Roman Catholic Cathedral, on "The Music of the Byzantine Liturgy", Mr. F. Gilbert Webb in the chair, discussion by Messrs. Thelwall

and Blaikley. —— (E) 16 March 1909, Dr. W. H. Cummings (Principal of the Guildhall School of Music), on "Dr. John Blow", cf. Samm. X, 421, April 1909, Dr. Southgate in the chair, discussion by Mr. West. — (F) 20 April 1909, Dr. Henry Watson, of Manchester, on "Thomas Mace, the man, the book, and the instruments", Dr. Cummings (President) in the chair, discussion by Dr. Southgate. —— (G) 18 May 1909, Dr. H. P. Allen, organist of New College, Oxford, on "Some considerations of the effect of orchestral colour upon design and texture in musical composition", Mr. J. A. Fuller Maitland in the chair, discussion by Dr. Maclean and Dr. Southgate. —— (H) 15 June 1909, Mr. David James Blaikley, on "The French Horn", Sir Frederick Bridge in the chair, discussion by Miss Schlesinger, Dr. Southgate, Mr. Fuller Maitland, and Mr. Casson. —— The Appendix to the Proceedings volume contains a complete Index,—under (a) Subjects, (b) Writers,—to the papers read before the Association from its foundation in 1874 to 1909 inclusive; also a list of Contents of the IMG. Monthly Journal and Quarterly Magazine, for years VI—X inclusive.

The Proceedings volume for season 1909—1910 is in the Press.

J. Percy Baker, Secretary.

Stockholm.

Die hier neugegründete Ortsgruppe, die schon jetzt lebhaften Anschluß gefunden hat, hatte bisher zwei Sitzungen. Die erste Zusammenkunft, worin die Ortsgruppe konstituiert und die Satzungen angenommen wurden, fand Montag, den 28. Februar um 7 Uhr abends im Sekretärzimmer der Kgl. Akademie für Musik statt. Der Vorsitzende, Dr. Karl Valentin, hielt dabei einen interessanten Vortrag über die Werke der schwedischen Komponisten Ludwig Norman (1831—1885) und Adolf Fredrik Lindblad (1801—1879). Der Vortragende faßte alle noch erhaltenen handschriftlichen oder gedruckten Musikwerke dieser beiden für das 19. Jahrhundert der Musikgeschichte Schwedens bedeutungsvollen Meister zusammen, sowie die ganze reiche Literatur, welche rings um sie entstanden ist. Da in diesem Jahre gerade 25 Jahre seit Ludwig Norman's Tode verflossen sind und dieses Jubiläum durch Aufführungen seiner Werke feierlich begangen ist, hat man auch daran gedacht, die zahlreichen, nur im Manuskript vorhandenen Kompositionen Norman's zum Druck und zur Aufführung zu bringen. Zu diesem wichtigen Zwecke nach Kräften zu wirken, war einer der ersten Beschlüsse der hiesigen Ortsgruppe der IMG.

In der Sitzung vom 30. Mai sprach Herr Hoforganist C. F. Hennerberg über die schwedischen Orgeln des Mittelalters. Ein neuer Fund von Orgelresten in Hejnum auf der Insel Gotland (Ostsee) vervollständigt glücklicherweise die schon vorher — auch auf Gotland — von Herrn Hennerberg aufgefundenen Orgelreste, die von ihm auf dem Kongreß der IMG. in Wien voriges Jahr demonstriert wurden. (Siehe Bericht über den III. Kongreß der IMG., Wien, 25.—29. Mai 1909, S. 91.)

Ansgar. Roth.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Prof. **Rosetter G. Cole**, Madison, jetzt: Chicago, Ills. 1363 High Park Boulevard.
Carl Ettler, Leipzig, jetzt: Direktor des Pettauer Musikvereins, Pettau i. Steiermark, Allerheiligeng. 13.
G. L. S. Löhr, Esq., Southsea, jetzt: Winchester, Elmsleigh Lodge, 32 Edgar Road.
Kapellmeister Dr. **Walther Müller**, Leipzig, jetzt: Nürnberg, Sandstr. 4.
Direktor **Theodor Raillard**, Leipzig, jetzt: Gustav Adolfstr. 3. Gg.
Dr. **Curt Rotter**, Leipzig, jetzt: Hallein (Oberalm) Marienhof.
Dr. **Heinrich Welti**, Berlin, jetzt: Aarburg (Schweiz).

Ausgegeben Anfang September 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Inhaltsverzeichnis

des

elften Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Max Schneider**.

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**).
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . . . . gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Sperrdruck (Ambros).
d) Orts- und Länder-Namen: . . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Eingeklammerte Zahlen und solche mit nebenstehenden kleinen Buchstaben gelten nur für das „International Musical Supplement".
f) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

Dall' Abaco 165, 232, 335.
Abbeys, English 24, 59.
Abdy Williams 29.
Abel, Joh. Georg *133*, *135*.
Abele, H. *362*.
Abert, Hermann. Die Riemann-Festschrift (Bespr.) 146. Über Ernst Holzer 264. Robert Schumann's »Genoveva« 277. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Bespr.) 349. III. Kongreß der IMG. Wien 25. bis 29. Mai 1909. Bericht (Bespr.) 375.
Abert, Hermann 119. Geschichte der Rob. Franz-Singakademie zu Halle a. S. (Bespr. v. Heuß) 225.
Abert, Hermann 20, 190 f., 203, 240, 260, 357, *592*.
Abês ben Firnâs 262.
Abraham, Otto und E. M. v. Hornbostel, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien *1*.
I. Wahl der Tonschrift *2*. II. Technik der Niederschrift *15*. III. Messungen *17*. IV. Berechnungen *19*. V. Leiterntabellen *24*.
Abraham, Otto *301*. *303*.
Acourt 346.
Adam de la Hale 112. *293*. *298*.
Addresses, Foreign 276 c.
Adjustable composition-action *464*.
Adler, Agnes 308.
A(dler), G.(uido) Oswald Koller † 347.
Adler, Guido 118.
Adler, Guido 21. 147. 193. 261. 376. 378. *339* f.
Adriaensen, Emanuel 75.
Aerninck, Hendrick 74.
Aesthetics, Clay 24, 58.
Ästhetik. Schering, Zur Musikästhetik Kants 169.
Affligio 14.
Agazzari, *474*.
Ägidius von Zamora 147.
d'Agoult 351.
degli Agostini, Giov. *26*.
Agremont y Toledo, Don Juan *60*.
Agricola, Joh. Paul *116*. *125* f.
—, Martin 254 f., *590* f.
Ajax 103.
Aimeric de Pelguilhan 112.
Alarcon *74* f.
Albert, E. 77.
d'Albert, Eugen 300. 330.
Albert, Heinrich 307, 338, 355.
Albinoni, Tommaso 272, 347.
Albrecht (Kurfürst) *105*.
— (Markgraf) *108*.
Albrecht Ernst (Graf zu Öttingen) *108*.
Albrecht Friedrich (Herzog) *107*.
Albrechtsberger 57.

Aldred 6.
Alers 17.
Alexander d. Große 164.
Alfarabi *316. 319.*
Allard du Chollet 325.
Allegri, Gregorio 326, 386.
Allen on orchestral colour 408.
Allen, W. F. *203.*
Al-Makkari, Ahmed Ibn Mohammed 262.
Alvisi *30.*
Alypius *316.*
Amadino *285.*
Amalie (v. Preußen) 335.
Ambros, A. W. 40 f., 45, 100, 383, *255* f., *278, 290, 390, 518* f., *523.*
American Section 165, 228.
Amerika. Tiersot, La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada) *141.*
Ammerbach, Elias Nicolaus 274, 346. G. Wustmann, Elias Ammerbach *137* (Neues über A.'s Leben).
Amsel *314* f.
Amtliches der IMG. 69, 309, 373.
Anders, E. 203.
Andersen, Joachim 155.
André, Johann 307.
Andreae, Volkmar 331, 333.
Anerio, Giov. Francesco *515.*
Anet, B. 53.
d'Anglebert, Henri 388.
Anglicus, Bartholomaeus 147.
Anklin, Margarethe 347.
Anna v. Medici *524.*
Anniversaries of 1910, musical 168 a (58).
Ansbach. Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686) *105.*
Darin u. a. Neues über Joh. Wolfg. Franck und Joh. Sigismund Cousser in Ansbach.
Anschütz, Christoph Friedr. *127. 131.*
Anselmi, Cavaliero *519.*
Ansorge, Conrad 100.
Antcliffe 29.
Antico, Andrea *30.*
Antiquariats-Kataloge s. Buchhändler-Kataloge.
Antiquary, Musical 299.
Antruejo *56.*
von Apell, David A. *115.*
Apelles v. Löwenstern 191.
Appun'scher Tonmesser *18.*
Arend, Max (Gluckausgabe) 362.
Aristides Quintilian. Ruelle, Le musicographe Aristide Quintilien *313.*
Le temps d'A.; les sources; les jugements sur A.; ses manuscrits.
Aristoxenos *315* ff.
Arkwright on Elizabethan stage music 300, on Purcell's church music 300.
de Armesto y Castro, Don Gil *58.*
Armstrong, William *223.*
Army band pitch 393.
Arnaut de Marvill 111.
Arne, a bicentenary notice. Article by William H. Cummings *529.*
Tragedy of Edw. Arne's death. Th. Arne at Eton. His first opera in 1733. Marriage. His Comus. Rule Britannia. Dublin. London theatres. Artaxerxes. A troubled old age. His works appraised.
Arnheim, Amalie. Kleine Mitteilungen (aus alten Hamburger Zeitungen in Lüneburg) *594.*
von Arnim, Bettina 359.
Arnold, F. 272.
Arnold de Bruck 254 ff.
Arnschwanger, Joh. Christoph *136.*
Arriola, Pepito 227.
Artaxerxes, Arne's *540.*
Arteaga *71.*
Artusi *271, 279, 285, 287.*
Asplmayr 119, 165, 335.
d'Assouci (Coypeau) *121.*
Ast, Max 62.
d'Astorga, Em. 337.
Attenborough 29.
Auber, D. C. 21.
Aubry, Pierre. Trouvères et Troubadours. (Bespr. v. Wolf.) 111.
Aubry, 70 f., 147. Ludwig, Zur »modalen Interpretation« von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts 379; 407, *324.* Riemann, Die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien *569.*
Aubry-Jeanroy, Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XIIe—XIIIe siècle). Bespr. v. Wolf 112.
Audefroi le Batard 111.
Audit office accounts (Stokes) 300.
Auerbach, F. Akustik (Bespr. v. L. Riemann) 57.
August (Herzog, Admin. v. Magdeburg) *110.*
— (Kurfürst) *139.*
Augustinus *318.*
Aulhorn-Baldamus 275.
Aulu-Gelle *316.*
Ausaire 72.
Avignon and papal singers *451.*

Babylonian psalms (Langdon) 25.
Bach, Carl Philipp Emanuel 124, 165, 193, 233, 312, 335, 347 f., 369, 371 f.
—, Johann Baptist 118.
—, Johann Christian 311.
—, Johann Christoph 226.
—, Johann Ernst 271.
—, Johann Michael 226.
—, Johann Nicolaus 191 f.
—, Johann Sebastian 17, 19 ff., 52, 54 f. 70, 92, 106 f., 112 ff. Heuß, Bach's Choral und die Gemeinde 133; 149, 154, 156 (Weihnachtsoratorium in Milford-on-Sea), 180 ff., 190, 222 f., 233. Heuß, Nochmals: Bach's Choral und die Gemeinde 237.

Schneider, »Neues« vom alten Bach 272, 274, 296. Schneider, Über die musikalische Praxis der Bachzeit (Referate über seine Ortsgruppenvorträge) 305 und 406. Bachabend der Wiener Ortsgruppe 308; 311. Schneider, Das fünfte deutsche Bachfest in Duisburg 322; 331, 333 ff., 346 f., 350. Straube's Ausgabe von Bach's Magnificat 363, 364, 369 f., 392 f. Ausgewählte Arien für Tenor, hrsg. v. Mandyczewski (Bespr. v. Heuß) 398, *137*, *140*, *296* f., *366*, *487*, *490*, *493*. Church cantatas 32 a; Heuss on tamperings with 132 c, 133, 236 b, 237; his "48" (Mugellini) 168 a (13); Bach trumpet 276 b, 305; his Trauer-Ode (Parry) 348.
Bach, Wilhelm Friedemann. Friedemann Bach-Fest München 296, 322 f., 407.
Bach-Jahrbuch 1908. Hrsg. v. A. Schering (Ausf. Bespr. v. Heuß) 112.
Bacchius 316.
Bachmann, G. 77.
Bachofen, Joh. Caspar 354.
de Backer 78.
Bader, S. D. B. 75.
Baehr *313*, *320*.
de Baena, Juan Alfonso *592*.
Bainbridge 78.
Bainton's Prometheus 51.
Baker, J. Percy 29.
Baker, Theodore *145*, *158* ff., *180*, *189* ff.
Balakirew, M. 392.
Balalaika 168 a (61).
Ballard *483* ff.
Baltasar Carlos *63*.
de Bances Caudamo, Don Francisco Antonio *64*.
Banchieri, Adriano 335, 346, *261*, *511*, *519*, *524*.
Band-pitch 393.
BANGOR means head-choir 317.
Bantock, Dramatic dances 4 a, Omar Khayyam 49, 50, 178.
de Banville, Theodor 173.
Barbarina 21.
Barber, Edwin A. *223*.
Barberino 384.
Barbieri, Don Francisco Asenjo *57* ff.
Barclay Squire, W. 148.
Bard, F. G. E. *105*.
Bards, Irish 316.
Barker's pneumatic lever 276 a.
Barnard's collection 382.
Baroque style of art 68 a; opera (Dent) 300.
Barré 342.
Barrels for chimes 292.
de la Barrera, Cayetano Alberto *59* f.
Barth 183, 185.
—, Arthur 336.
Barth'sche Madrigalvereinigung 336 f.
Bartoli *69*.
Barton, William E. *204*.
Basch (Pascha) Gottfried *127*.
Basedow 339.
BASQUE chateaux (Miltoun) 25.
Bassani, Giov. Batt. *527* f.
Bastien fils 75.
Bataille *490*.
Bateson, Thomas 154.
Batka, Richard 150. Die Technik des Volksliedes (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 275, 393.
Baton in England (Maclean) 150.
Battaglia, Mauritio *522*.
Batteux 171.
Baudin 371.
Bauer, Moritz 19, 296.
Bauer, Moritz. Franz Schubert (Bespr. v. Scheibler) 297.
Bauermeister 100.
Baum, Gottfried *108*.
Baxter, Rupert H. *223*.
Bayer, Caspar *108*.
BAYREUTH (Rose Koenig) 25.
Beattie, F. 174.
Beauchamp, W. M. *223*.
Beauchamps, Pierre 387.
Beauty, Clay on sense of 58.
Beck, J. B. 147, 379, 381, 407. Riemann, die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien *569*.
Becker, Fritz 165.
—, G. *485*.
Beckmann, Gustav 92.
Beecké 16.
Beeg, Sonja 337.
Beer, Johann *296*.
de Beer, Jan 74.
van Beethoven, Carl 116.
van Beethoven, Johann 116.
—, Ludwig 20, 52 f., 55. Grüters, Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach B.s Manuskript 79; 100. Wetzel, B.s Mödlinger Tänze 103; 107, 112. Hüffer, A. F. Schindler, der Biograph B.'s (Bespr. v. Frimmel) 118. Thayer, L. v. B.'s Leben IV. Bd., hrsg. v. H. Riemann (Bespr. v. Frimmel) 122; 129, 149 f., 154 (unbekannte Jugendsinfonie?). 180, 186, 190, 233, 239. Hammer, Eine bekannte Tatsache? (Betr. das Scherzo der IX. Sinfonie) 258; 260, 271, 295, 307, 311, 314, 333, 336, 346. Nagel, Beethoven u. seine Klaviersonaten (Bespr. v. Scheibler) 353 f. Thomas-San-Galli, Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Amalie Seebald (Bespr. v. Frimmel) 358; 371, 395, 405, *173*. letters 24, 132 b; Mödling dances 100 a, 103; early symphony (Stein) 132 c, 154; life (Thayer, etc.) 123, 132 b, 168 a (55).
Beethoven-Jahrbuch, II. Bd. Hrsg. v. Th. v. Frimmel (Ausf. Bespr. v. H. Riemann) 115.
Beginners' mistakes in composition 9.
Behrend, William. Über die Entwicklung des Liedes im 18. und 19. Jahrhundert

(Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 307.
Behrend, William 150, 153.
Belaieff publications 168a (3), 204b.
Belaver *28.*
Beling-Schäfer 191, 340.
Bella 189.
van Belle 77.
Bellermann, Heinrich 130, *314*, *316* ff.
Belloni, Bernardo *516.*
Bembo, Pietro *26*, *28.*
Benda 154.
—, Franz 132.
Bender, Valentin 77.
Bendusi 346.
Benedictins de Solesmes 19.
Benedikt 99.
Benesch, Marie 347.
Benevoli, Orazio 43.
Benloew *314.*
Béon, Alexander 68, 307.
Berardi, Angelo *526.*
Berckmans 73.
Bérel (Choudens), Paul 157.
Berenguier de Palazol 111.
Berg, Marie 337.
Berger 74.
—, Wilh. 100.
Bergmans, Paul 19, 347.
Bergson 299.
Berling, Charlotte 68.
Berlioz, Hector 190, 195, 261, 311, *61*, *157.*
Berlioz' Rakoczy march 11.
Bernabei. Gius. Ercole *525.*
Bernal 473.
Bernardakis, G. *315.*
Bernart de Ventadorn 111.
Bernhard, Chr. 149.
Bernhardy *314.*
Bernoulli, Eduard 21, 261.
Bernoulli, Eduard, A. Nef, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (Bespr.) 354.
de Bertha, Alexandre 259.
Berthold 233.
de Bertin, Franciscus *484.*
v. Bertrab, Anna 337.
Bertran de Born 111.
Bertrand 78.
Berxes, Francisco *65*, *93.*
Besard, J. B. 148, 372.
Besondere Bestimmungen des Präsidiums 36d.
Bettini, Gio. 386.
Beugnot *214.*
van Bever 307.
Beyssac, G. 147.
Beyschlag, Adolf. Entgegnung auf das Referat von H. Leichtentritt über die »Ornamentik der Musik« *292.* Dazu: Schlußwort von H. Leichtentritt *297.*
Biber, H. F. 306, 335, 371.
Bielefeldt, Viggo 155.
Binchois 346.
Biondo, Flavio *26.*
Birckenstock 132.
Birds of Aristophanes 101.
BIRMINGHAM Festival. Article by Herbert Thompson 47.
Novelties by Bantock and Boughton.
Birthday-book, musicians' 25.
Bischoff, F. 116.
Bithell, Minnesingers 24.
Bitter, C. H. 407.
Blahoslar 190.
Blaikley on French Horn 408.
Blanco, Lorenzo *313.*
Bleyer *126.*
Blondel de Nesle 111.
Blow, John (Cummings) 408.
Blümml, E. K. *332.*
Blüthner, Julius 312.
Blume 121.
Boas, Franz *162* ff., *223*, *231.*
Boccaccio *32.*
Boccherini, 335 f., *69.*
Bocchinieri, Carlo 386.
Bochhaut, T. 78.
Bodinus, Sebastian 335, 371.
Böckel, H. 153.
Boehm flute and high trumpet 276b.
Böhm, Georg 191, 274. Kantate »Mein Freund ist mein« von Buchmayer hrsg. (Besp. v. Heuß) 397.
Böhme, Franz Magnus 360, *324*, *359*, *362* (ff.).
Boesset *490.*
Bösswill(ibald), Georg Jacob *136.*
Boghart, Henri 75.
Bohn, Emil 53, 93, 262.
Boieldieu 92 107.
Bolch, Hans, Philipp *108.*
Bolles, Robert 4, 6.
Bombace, la 299.
Bonardo *28.*
Bonarelli, Prospero *516.*
Bonne 73.
—, J. H. 77.
Bonno, Guiseppe. Wellesz, G. Bonno. (1710—1788.) Sein Leben und seine dramatischen Werke *395.*
Wenige Nachrichten über B.'s Leben; die Opern und Oratorien, Stil, Thematik, Typus, Formen, Instrumentation; Aktenauszüge.
Bononcini *512*, *528.*
Bonn, P. 74.
Boone 307.
Borbon, Gaspard 74.
—, Peter 74.
Borchard, Adolphe 336.
Borchers, Gustav. Ortsgruppenbericht Leipzig 100.
Borchers, Gustav 182, 202.
Borchgrevinck *285.*
Bordes, Charles. Ecorcheville, Ch. Bordes 91, 107.

Borlon, Peeter 74.
van den Borren, Charles 19, 165, 346 f.
—, Charles. Ortsgruppenbericht Brüssel 306.
Boschot, Adolphe 71, 166 f., 371, 392.
Bossi, Marco Enrico *473.*
Botstiber, Hugo 233, 275.
Bouchard de Marly 111.
Boughton's "Midnight" 49, "Invincible Armada" 51, Britannia march 177.
Boulestin, M. 259.
Boulin-Berg, Berthe 337.
Bourgault-Ducoudray 189, 392.
Bourke, John G. *224.*
Bournonville *487* f.
Bousquet 325 f.
Boussu, J. B. 73 f.
Boutmy, Jodocus 337.
Bow bells 291.
Boyce, William 335.
Boyer 361.
Boyle, David *224.*
Brade, Wilhelm 306.
Braet, J. A. 78.
Brahms biography (Kalbeck) 90.
Brahms, Joh. 20, 52 f., 100, 153, 295 f., 307, 311, *324, 358, 365.*
Brandenburg. Sachs, Die erste Blütezeit zeit der Brandenburgischen Hofmusik (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 306.
Brander, Joachim 120.
Braun 53.
Braunfels, Walter 332.
de Brébeuf *157.*
Breidenstein, Karl 296.
Breitkopf, Christoph Gottlob 193.
Breitkopf & Härtel 193, *145.*
Bremer 183.
Brenet, Michel. Haydn (Bespr. v. Mandyczewski) 114.
Brenet, Michel 148.
Brenning 118.
Bressel *387, 391* f.
Bretel 254.
Breughel (?) 76.
Brian, Havergal, cantata 37a.
de Bricqueville, E. 19, 53.
Bridge (Frederick) and Wesley 345.
Brighton festival 175.
Brinton, Daniel G(arrison) *224.*
Britsen, Georges 73 75.
Brockes, Barthold Heinrich 247, 354.
Brodl 20, 260.
Brown, Mary E[lizabeth (Adam)] *224.*
Browne 30.
Bruch, Max 195.
Bruckner, Anton 173.
Brückner, 275.
Bruhns, Nicolaus 222.
Bruneau, Hervey on 24.
Brunelli, Antonio. Schmitz, A. B. als Monodist 383.
Brunswik, Therese 116, 359.
Bryant, Hannah, translator 60.
Bryennius, Manuel *319, 321, 323.*
Bryson (Ernest) symphony 168a (27).
Buch (Chronist) *279.*
Buchhändler-Kataloge.
Bertling 268.
Börner 202.
Breitkopf & Härtel 67, 98, 202, 271.
Hiersemann 98.
Klüber Nachf. Nahr & Funk 271.
Liebich 202.
Liepmannssohn 98, 202, 368.
Ölsner 98.
Reeves 98, 202, 368.
Schmidt 98.
Buchmayer, Rich. s. Böhm und Ritter, Chr.
Buchmayer, Richard 68, 133 f., 149, 232, 251, 262, 274. Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden 387 f.
Buck, Percy, organ-manual 90, 93; as Dublin Professor 192.
Buckland, A. W. *224.*
Buddenhagen, F. 370.
Bücher, Karl 164,
Bücherschau s. den besonderen Abschnitt am Schlusse dieses Verzeichnisses.
Büger (Bürger?) Joh. Ad. 72.
von Bülow, Hans 191, 392.
Bümler, Georg Heinrich *136.*
Bürger s. Büger.
Buffin 68.
Buhle, Edward 68.
Bull, (J. P.) 73, 75.
—, John 336.
Bulletin français de la SIM. (Sommaires VIII (août) 19: de Bricqueville: Notice historique sur la vielle; Gastoué: Un congrès de Chant grégorien; E(corchville): Le congrès de Vienne. IV (oct.) 52: Ecorcheville: Prof. H. Riemann; de Bricqueville: Notice hist. sur la vielle; de Rudder: Sanctuaires de musiciens. X/XI (nov.) 92: Robert: Lettres de Boieldieu; Gandillot: Euterpe Ambigua; Ecorcheville, La musique des Rois d'Angleterre; XII (déc.) 107: Servières, Ch. Bordes; Robert, Lettres de Boieldieu (Suite); Mutin, Les Origines de l'orgue; Clarisse, Enquête étude sur les Music Halls; Gastoué, L'édition Vaticane; I (janv. 1910) 152: Hommage à Haydn; Marcel, l'iconographie de Haydn; de Wyzewa, une sonate inconnue de Haydn; Greilsamer, Le baryton du prince Esterhazy; Ritter, Haydn et la musique slave; Tandler, Le Crâne de Haydn; Une lettre de Haydn à J. Pleyel; Haydn et le conservatoire de Paris; l'actualité musicale. II 189: Pour sauver la salle du Conservatoire; Rolland, Les origines du style classique; Hérold, Souvenirs inédits; Clarisse, Les Music Hall. III 259: de Bertha, Lettres de

M. Hauptmann; Souvenirs inédits de G. Hérold; Boulestin, Le Socialisme dans «L'Or du Rhein»; Keefer, Un nouveau chiffrage de la basse IV 259: Malherbe, Allocution prononcée aux funérailles d'Ed. Colonne; Quittard, Le théorbe comme instrument d'accompagnement; Casella, G. Mahler et sa 2. symphonie; Vallombrosa, L'orgue de Saint-Pierre de Rome. V 346: Rolland, Les plagiats de Haendel; Masson, Deux chansons bachiques de Rameau; Landowska, Le clavecin chez Bach; Ecorcheville, Le dogme en musique (Huré); Tiersot, Un thème de Haendel dans la 9e symphonie de Beethoven; Quittard, Le théorbe. VI 392: Findeisen, Les debuts de Balakirev; Rolland, Les plagiats de Haendel; Duhamel, Les richesses modales de la Bretonne; Boschot, La damnation de Faust et la presse en 1845.

Bumhard, Christoph *133*, *135*.
Bunting, Edward 320.
Buol, Chr. *474* ff.
Buononcini 337.
de **Burbure** 75.
Burckhardt, J. 38 f., 41.
Burgess 30.
Burgmüller, Norbert 24.
Burkert, Otto [Bearb.] s. Kothe-Forchhammer.
Burkhardt, Max 54, 62, 153 f.
Burney *312*.
Burtin *151*.
Burton, Frederick R. *197*, *224*.
Busoni's choral concerto 39a, 51.
de **Bussy** 91.
Buterne, 53.
Buths, Julius 322 ff.
Butler, Philomène *214*.
Buus 346.
Buxtehude, Dietrich 296, 334, 336.
Byelaws of the Society 36a.
Byrd, William 296.
Byrd's 5-part mass (Terry) 168a (39).
Byzantine liturgy (Terry) 407.

Cabezon 346.
Caccini, Giulio 377, 386, 294 f., *299*, *509*, *517*.
Cadenza and improvisation (Krehl) 232, 236b.
Cadence and music, the 8.
Cadorin, Ettore 272, 305.
Cady, Calvin B. *224*.
v. **Caemmerer** *105*.
Caesar, Julius *313* ff.
Cafaro 326.
Cahier 308.
Cahn-Speyer, Rudolf. Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. (Bespr. v. Abert) 349.
Cahnbley-Hinken, Tilly 322 f.
Cain, Henri 157.
Caix d'Hervelois 306 f.
Caldara, Antonio 308, 337 f., *396*, *406*, *410*, *528*.
Caldera de Heredia, Gaspar *75*.
Calderon 279. Pedrell, L'Eglogue. »La forêt sans amour« de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon *55*.
Calestani 386.
Calleja *64*.
Camacho, Don Vicente *60*.
Cambert 196.
Cambiasi 358.
Cambridge quarters 290.
Campeggi *398*.
Campra, André 388.
Canal *27*.
Cañete, Manuel *56*.
Cañizares *59*.
Cantate s. **Kantate**.
Cantores canonici, derivation *252*.
Canzone s. Lied.
Capella, Martianus *314*, *316* ff.
Capeller, Joh. Nepomuk 27, 100.
Cappelli *30*.
Capoy 167.
Capricornus, Samuel *127*.
Cardinal, André 388.
Caresana *512*.
Carey 337.
Carillons 289.
Carissimi, Giacomo 124, 202, *67*, *298*, *473*.
Carl (Pfalzgraf) *128*.
Carmena y Millàn, Don Luis *57*.
Carnac, Levin *224*.
Carnestollendas *56*.
Carnier 157.
Caroso 235.
Carré 78.
Carse, symphony 51.
Casals, Pablo 233.
Casella, A. 259.
Cassiodor *318*.
Castellano *30*.
de **Castro**, Francisco *59*.
Casual *224*.
Catarina von Mantua *290*.
Caussin 72.
Cavaillé-Col 276 a.
de'**Cavalieri**, Emilio *62*, *473*.
Cavalli, Francesco 337, *67*, *513*.
Cavazzoni 346.
Cavens, Louis 72 f., 79.
Celestino, E. 335.
Censorinus *318*.
Cercalmon 111.
Ceresini, Giovanni *519*.
Cerone *590* ff.
Cesari, G. *510*.
Césaris 346.
Cesti, Marcantonio 337.

Chabanon *70.*
de **Chambonnières** 336.
Channel-passage and music. Article by Ch. Maclean 187.
Its cramping influence on English music, especially before steam-navigation. Musicians' voyages down till 1847.
Chanot 72.
Chanson s. Lied.
Chapelle, écurie, chambre 68 c.
Chappuis 72.
Charavay 92.
CHARD chimes 290.
Charles comte d'Anjou 112.
Charlevoix *144, 157.*
Charpentier 72.
Chassang, Marthe *55.*
Chastelvilain *571.*
Chateaubriand *145, 177.*
Chatelain de Coucy 111.
Chaumonot *157.*
CHELSEA pageant 24.
Cherrier *150.*
Cherubini, Luigi 57, 99, 156 Medea-Aufführung in Mailand) 337, 358, *311.*
Chevry, A. A. 74.
v. **Chezy, Helmine** 27.
Chiaffitelli, Francesco 336.
Chilesotti, O. (Koczirg) 235.
Chilesotti, O. 148.
Chimes (England and Continent). Article by W. W. Starmer 289.
Definitions and history. Clock-action. »Jacks«. Well-known quarters. Tunes. Barrel-machinery. Modern improvements. Continental details compared. Malines.
Chop, Max 117.
Chopin, F. 118, 154. Opieński, Chopin (Bespr. v. Chybiński) 355/56, *173.*
Choral, Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (Bespr. v. J. Wolf) 120. Leineweber, Das Graduale Junta 1611. Ein Beitrag z. Choralgeschichte des 17. Jhs. (Bespr. v. J. Wolf) 120/1.
Choudens 157.
Chrétien de Troyes 111.
Christan, Joh. Heinrich *132* f., *135.*
Christensen, Ove 155.
Christian (Herzog v. Sachsen) *127.*
Christian Albrecht (Erbprinz v. Ansbach,) Counradi's Schüler *134.*
Christian Ernst (Markgraf) *108, 115, 128.*
Chrysander, Friedrich 62, 108, 122, 266, *296, 376, 512, 528.*
Chrysander, Friedrich. Heuß, Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert 217.
Church cantatas of Bach 32 a.
— pageant 120; Music Society (Fuller Maitland) 382.
Chybiński, Adolf 148.
Chybiński, Adolf, Jachimecki, Hugo Wolf (Bespr.) 227. Opieński, Chopin (Bespr.) 355/56. Poliński, Geschichte der polnischen Musik im Umriß (Bespr.) 356/57.
Ciconia, Johannes *31, 33.*
Cimarosa, D. *311.*
Cimello, Giov. *511.*
Ciprian de Rore *256* f.
City churches (Pearce) 396.
"Clarino" 276 c.
Clarisse, Ch. 107.
Clauss, Georg Friedrich *137.*
Clavecin s. Klavier.
Clavier (nicht das Instrument) *314, 320.*
Clavijo, Bernardo *68.*
—, Francisco 68.
Clay, Felix. Sense of beauty (Maclean) 24, 58.
Cleather on drums 407.
Clément, Adèle 336.
Clementi, Mugio 115 f., 336, 354.
Cleonides *316, 318.*
Clock action for chimes 289.
Closson, Ernest, La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles 71. Wotquenne, Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi (brit.) 123. La séance inaugurale du groupe bruxellois de la S.I.M. 165.
Closson and instrument-collections 68 b.
Closson, Ernest 54, 56, 68, 306.
Coates, John 337.
Cobbett 30.
Coclet, 57.
Coe, Saidee Knowland *224.*
Coerne, modern orchestration 24.
Colart le Bouteiller 112.
Coleridge-Taylor, S. *201, 204* f., *209, 219.*
Coleridge Taylor, Endymion 175.
Colette 189.
Colin Muset 111.
von **Collaldo** (Graf) *398.*
Collard 116.
Collegium musicum 19, 372.
Colomba (Mackenzie) 143.
Colonne, Edouard 259.
Columba and Iona 63.
de **Comble, Ambroise** 74.
Composition-action on organ *464.*
—, -masters in England 8.
Comus, by Arne *532.*
Concert-goers' Club 315.
Conducting (English) in 1825. Article by Ch. Maclean 150.
Conductor's functions before the baton described. As laborious as now. History of the baton in England. Chelard, Spohr, Mendelssohn.
Conforto *69.*
Congregationalism in early British church *232, 250.*
Congreß s. Kongreß.

Congreß; see London, Vienna.
Canon de Bethune 111.
Consbruch *322.*
Constallat 307.
Contents of Journal to Sept. 1909, 68 c; of Magazine to Sept. 1910, 372 d.
Conti *410.*
—, Marie Thérèse, Prinzessin 388.
Conventions of stage (Fitzgerald) 59.
Cooper, Fenimore *145, 177.*
Cooperative system of the IMG. publications 339.
Coperario 3.
Coradini, Francisco *59* f., *69.*
Corder on Composition. Article by Ch. Maclean 8.
Logical basis of music. The universal faults of beginners. "Eight-barishness". Statistics of elasticity of rhythm. Sonata-form. Climax and coda. Corderiana.
Corder's version of Witch of Endor 109, 217.
Corelli, Archangelo 157, 222, 334 ff.
Corette 53.
Corneille, Pierre *121* f.
Cornelius, H. 215.
—, Peter 67.
Cornet, Peter 23.
Corradini, Alfonso *106.*
Córrea *68.*
"Cors ascendants" 276 c.
Corselli, Don Francisco *60, 69.*
Corti 351.
Cortner 21, 260.
de Coster 78.
Couchet 73.
Couder père 72.
Counradi, Joh. Georg *115, 131* ff., *136.*
Couperin, François 336, 388.
Coussemaker 112, 379, *293, 298, 585* f.
Cousser, Joh. Sigismund in Ansbach *131* f.
Cow, George C. 166.
Coypeau (d'Assouci), Charles *121.*
Cramer 173.
Cramolini 116.
de Crèvecoeur, B. *155, 199.*
Cringan, A. T. *224.*
CROATIAN rhythms in Haydn 10.
Croce, Giovanni 335, *511.*
Croet 74.
Croiset *313* f., *322.*
Crow Street Music Hall, Dublin. Article by W. H. Grattan Flood 442. A partial imitation in 1728 of the Italian Opera venture called "Royal Academy of Music" (1720—1728) in London. This however only for concerts of Italian music. The hall was succeeded by a theatre in 1758.
Crystal Palace (Wyndham) 26.
Cummings, on Purcell's Witch of Endor 275, on John Blow 408, on Dunstable *233*, on Arne *529.*
Cunz, Joachim 121.
Curnonsky 189.
Curtis, Natalie *11, 162, 165* ff., *176, 199, 224* f.
de Curzon, Henri 297.
Cushing, Frank H. *225.*
Cusson 78.
Cuvillier 78.
Cuypers, Joannes 74.

Dähne, Martha 337.
Dagincourt 336.
Dahne, Sophie 336.
Dalayrac *157.*
Damon *316.*
Damrosch, Frank 166.
Dandrieu 336.
Daquin, Claude 336.
Darche, C. T. 74.
Darwin 164.
Darwinism in music 58.
Daudet, Alphonse *221.*
Dauriac, Lionel 69 f., 166 f., 346, 371.
David 118.
Daza *473.*
Deans, James *225.*
Dear, Songs of the open air 177.
Debogis, Marie-Louise 337.
Debussy, Claude 92, 107, 152, 164, 189, 299.
Decomble, Ambroise 73 ff.
Deering, Richard 3.
Dehmel, Richard 314.
Deiters, Hermann s. Thayer, A. W.
Deiters, Hermann 354, *316* ff., 132 b.
Delannoy, F.-J. 74 f.
—, H. S. 74.
—, J. J. 74.
—, S.-S. 74.
Deleplanque 75.
Delfosse 307.
Delin 73, 76.
Delius, Mass of life 38 a.
Delius, Fr. 332.
Deloose 77.
Delvigne, Laurentius 74.
Demantius, Christoph *510.*
Demer, Sebastian 153, 204.
Demert, D. 165.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28: Telemann, »Tag des Gerichts« und »Ino«, hrsg. v. M. Schneider. Ausf. Bespr. v. A. Schering 16. — Bd. 34: Newe deudsche Gesenge f. d. Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544. Hrsg. v. Joh. Wolf. Bespr. v. H. Leichtentritt 254.
— Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrg. IX, Bd. I: Leopold Mozart. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. M. Seiffert (Bespr. v. Liebeskind) 361.
Denner 119.
—, C. 72.
Densmore, Frances *225.*

Dent, on Busoni 30; on baroque opera 68 a, 300; on the Wasps at Cambridge 101; on early Ensembles and Finales *543*.
Dent, Edward J. 148.
Denys d'Halicarnasse le June *316*.
Denys le Thrace *318*.
Deplechin, S. S. 75.
Descartes *479*.
Desportes, Philippes *484* f.
Destouches, A. C. 388.
Destuyver 77.
Deutsch, E. O. 395.
Devaster 78.
Development, Corder on 12.
Deyk, Katarina 337.
Deyling 245.
Dharmasena *302*.
Diabelli, Anton 57, 195, 271.
Diaz, Gabriel *68*.
Diehl, W. *474*.
Dier 265.
Diethelm 121.
Dietrich, Sixt 254 f.
Dietz 21, 261.
Dinger, Hugo 20.
Diodor v. Sizilien 147.
Diogenes *316* f.
Directory of the Society 36 b.
Diruta 346.
v. Ditfurth *325* (ff).
Ditters v. Dittersdorff, Carl. Lebensbeschreibung. Neu hrsg. v. E. Istel (Bespr. v. H. H.) 114, *395*, *398*, *400*, *402*.
Dittrich 183.
Dixon, English Abbeys 24.
Dixon, Roland R. *225*.
Długoraj, Albert 372.
Doebereiner, Christian 324.
v. Dohnányi, Ernst 322 f.
Donath, Gustav 233.
Donato *28*.
Doni, G. B. *275*, *290*, *512*.
Donizetti, Gaetano 21.
Donner *137*.
Dorn, Alexander 61.
—, Heinrich 61.
—, Otto 61.
Dornel, Antoine 335; 371.
Dorner 116.
Dorsetshire folksongs 60.
Dorsey, George A[mos] *225* f.
Dorville *320*.
Doubles on Great organ 87.
Douglas, see Pontifical Singers.
Douglass, Charles Winfred 166.
Dräsecke, Felix 195.
Draper, W. H. *226*.
Drechsel, David *128*.
Dreves 121.
Drugulin *468*.
Drums (Cleather) 407.
Dublin Professor 192.
Dublin, City Music, 1456—1786. Article by W. H. Grattan Flood *33*.
Details from Calendar of Ancient Records of Dublin.
Dubois 189.
—, Marie 336.
Du Caurroy *487*.
Ducis (Dux), Benedict 254 ff.
Düben, Andreas *140*.
Dufay, Guillaume 19, 154, 346.
Dufour 371.
Duhamel 392.
Dujardin-Baumetz 371.
Dukas, Paul 107, 152, 390.
Dulcken, (J.-D.) 73, 75.
Dulichius, Philippus 157, *594*.
Dumery 78.
Du Mont, Henry 19, 57, *149*, *492*.
Duncan, Isadora 21.
Duncanstoune 297.
Dunn 30
Dunstable inscription in London. Article by Ch. Maclean *232*.
England as early pioneer of music. Dunstable biography. The ancient "clauditur hoc tumulo" brass. History of corruption of the text. Proposals for restoration. Final decision.
Dunstaple 154, *31*.
Dupré 73, 77 f.
Dupuit 53.
Durante 326, 337, *396*.
Durazzo 341.
Dussek *311*.
Dutch organ-school 87.
Duval 78.
Dvořák, Anton 52, *197*.
Dvořak, M. 39.
Dwelshauvers, F. V. 19, 107, 111, 222.

Eastmann, Elame Goodale *226*.
Eberhard (Herzog v. Württemberg) *108*.
Eccard, Johann 157, 222, 241, 306, *511*.
Ecorcheville, Jules. Charles Bordes (1863—1909) 91.
Ecorcheville on Lafontaine's "King's Music" 68 b, 92.
Ecorcheville, Jules 19, 69 ff., 92, 148, 167, 346, 371.
Ecurie, chapelle, chambre 68 c.
Edwards, F. G. † 108.
Eels, M. *226*.
Egli 355.
Ehrbar 19.
Ehrenhofer, Walter Edm. Taschenbuch des Orgelbau-Revisors (Bespr. von Schweitzer) 115.
Ehrenhofer's organ-construction 115, 132 a.
Einstein, Alfred 352. *125*.
Eitner, Robert 357, 384, *106*, *111*, *117*, *135*, *137* f., *264*, *519*, *522*.
Ekkehard V. 120.

Elben 119.
Electric organ (Hinton) 394.
Elektra, Strauß's 192.
Elgar, Edward *473.*
Elizabethan stage music (Arkwright) 300.
Ellis, Ashton, Wagner's letters 26.
Ellis, A. J. *19.*
Elmenhorst, *109.*
Elterlein, Ernst 353.
Embach 78.
Emmanuel 166.
del **Encina,** Juan *55* f., *81* f., *592.*
Van **Engelen** 73.
Engelke, Bernhard *140* (Werner).
Engelke, Bernhard 149, 247.
Engl, Joh. Ev. Joseph Haydn's handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 (Bespr. v. Scheibler) 265, 276 b.
Enk 121.
Ensembles and Finales in XVIII cent. Italian opera. Article by Ed. J. Dent *543*
A study of these antecedent to Logroscino, the reputed inventor of the concerted finale.
Epstein 164.
Erba 392.
Erdmann (Hautboist in Ansbach) *136.*
Erdödy, Gräfin 117.
ERIN, songs of 322.
Erk, Ludwig 360. *324, 359* (ff.)
Ermel 73, 76.
Ermisch 68, 232.
Ernoul Caupin 112.
Escobedo *471.*
Escribano *471.*
Eskimo-Musik 370.
von **Esser,** Michael Ridder *311.*
Esterhazy 359, 405.
Ethnographie, musikalische. Leden, Musikethnologische Grönlandexpedition (Referat über einen Ortsgruppenvortrag) 370. Abraham und von Hornbostel, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien *1.* Tiersot, Notes d'ethnographie musicale. La musique chez les peuples indigènes de l'Amerique du Nord (Etats-Unis et Canada) *141.*
Ettler, Carl *292.*
Eugen (Erzherzog) 389.
Eumenides 101.
Euting, Ernst *590.*
Evans, Edwin, lyric composition 24.
van **Eweyk,** Arthur 322 f.
Executants, personality of 55.
Exotische Melodien s. Abraham und v. Hornstel.
Eyssenhardt *314.*

Fabius Quintilianus *315.*
Fabricius *313.*
Fabricius-Harles *323.*
Fairy music (Gilbert Webb) 224.
Falconi *69.*
Farabosco (Ferabosco), Alfonso 2 f.
Farinelli 298.
Farra-Dessy 371.
Farwell, Arthur *197, 204, 226.*
Fasch, Joh. Friedr. 247, 335. 364. Riemann, 4 Hörner zu J. Fr. Fasch's Orchestersuite in G 368; 372. Werner, Noch einige Bemerkungen zu Fasch (gegen Engelke) *140.*
Fasolo 337, *523.*
Father Smith, organ-builder 86.
Faulhaber, Johannes *479.*
Favart 350.
Federici *69.*
Feininger, Elisabeth 337.
Fenner, Thomas *203.*
Feo, Francesco *396.*
Ferari, Girolamo *519.*
Fergusson, John 337.
Fernandez, Lucas *55* ff.
Ferrer, Miguel *64, 68, 85* f.
Ferrero, F. *204, 211.*
Fétis, François 26, 76, 118, *145, 314, 320, 591.*
—, L. 73, 76.
Feuillet 387.
Fewkes, Jesse Walter *226* f.
FF organs 86.
Fibich, Zdenko 190.
Fillmore, J. C. *163, 171* ff., *181, 187, 227.*
Finck, H. T. 297.
Findeisen, Nicolas 392.
FINGAL'S CAVE (Trenholme, Maclean) 62.
Fink 118.
FINLAND, old English works sung in 132 c, 154.
Fiorillo 335.
Fischer, A. 335, 371.
—, Erich *300.*
— (Vischer), Joh. *132, 135.*
—, Joh. Casp. Ferd. 296.
—, J. S. G. 68.
—, Nelly 308, 372.
—, Paul (Duisburger Organist) 324.
—, Walter 335.
Fitzgerald on Shakespearean representation (Maclean) 59.
Flecha *473.*
Fleischer, Oscar 20, 22, 71, 260, *324* f., *354, 363.*
Fleischer, Oskar 68 b.
Flete, hist. of Westminster Abbey 59.
Fletcher, Alice *170* ff., *224,* 227 f.
Flient, N. 132, 203.
Flood, W. H. Grattan 36, 319, *33, 442.*
Florack 275.
Flutes and flute-playing (Boehm) 393.
Förster, Chr. 165, 335.
—, Georg 254.
Folk-lore s. Ethnographie.
Folksongs, Irish 25.
Folquet de Marseille 111.
Foncé 75.

Fontaine, Pierre 346.
Foreign adresses 276 c.
Forkel *398.*
Fornsete (?) 100.
Fortier, Alcée *214, 217.*
Foster, S. C. *209* f.
Fourier 158.
Fournies, Virginie 372.
Francesco Maria II duca d'Urbino *470* ff.
Francisco de Madrid *55.*
Franciscus von Assisi 38.
Franck 91, 299.
—, César 53, 372.
—, Johann Wolfgang, (in Ansbach) *108* ff, *118, 124* f.
—, Melchior 349.
Franco 347, *570* ff., *581.*
Franke, F. W. 323, 325.
Franklin (capitaine) *145, 191.*
— 72, 78.
Franz *313.*
—, Robert 62, 225 ff., 307.
Frederici 72.
French Section, historical report 69; French composers classified 100 b; French horn (Blaikley) 408.
Frescobaldi, Girolamo 296, *284.*
Fressl, J. *354, 379.*
Frey 75, 100.
Fricke 275.
Frieberth (Frubart) *402.*
Fried, Oscar 100, 335.
Friedländer, Max 20, 150, 259, 265, 295, 297 f., 369.
Friedmann, Edmund 195.
Friedrich d. Ältere (Markgraf) *105.*
Friedrich d. Große 22, 114, 335.
Friedrich Ferdinand (Herzog v. Württemberg) *127.*
Friedrich Wilhelm II. (v. Preußen) 335.
Friedrich Wilhelm III. 226.
Fries 116.
v. Frimmel, Theodor. Hüffer, A. F. Schindler, der Biograph Beethoven's (Bespr.) 118. Thayer, L. v. Beethoven's Leben IV. Bd., hrsg. v. H. Riemann (Bespr.) 123. Thomas-San-Galli, Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Amalie Sebald (Bespr.) 358.
v. Frimmel, Theodor [Herausgeber] s. Beethoven-Jahrbuch.
v. Frimmel, Theodor 107, 405.
Froberger, Joh. Jacob 296, *295.*
Frubart (Frieberth) *402.*
Fuchs, Aloys 203.
—, J. N. 340 f.
Führer, R. 347.
Fugue (Kitson) 395.
Fuhrmann, Martin Heinr. *127, 296.*
Fuller Maitland, see Church music.
Fuller, Thomas, on Dunstable inscription *238.*
Funeral music for King Edward VII 348.
Funsem (?), Joh. Herm. *118.*
Fuß, Johann *117.*
Fux, J. J. *396* f., *410, 419, 424, 427, 439.*

Gaballone, Mich. *396.*
Gabrieli, Andrea 23, 56, 326, 346, *28, 68* f., *255* f.
—, Giovanni 346, *256, 283, 290, 295, 298.*
Gace Brulé 111.
Gäbler, Clara 389.
Gagnon, Ernest *147, 151, 153* f., *157, 228.*
Gailhard 157.
Gaisser, Ugo 147.
Galilei *479.*
Gallet, Mad. Maurice 297.
Galletti *29.*
Gallus II 121.
Gallus (Handl) *261.*
Galuppi, Baldassare *312.* Sonneck, Galuppi oder Perez? *312.* (Anfragen.)
Gambon 74.
Ganassi *295.*
Gandillot, L. 92.
Gardane *28.*
Gariel 70.
Gaspard 74.
Gasparini *512.*
Gasquet, Abbeys of England 59.
Gassmann, L. *380, 390* ff.
— Florian *402* f.
Gastoué and Handel (Streatfeild) 299.
Gastoué, A. 19, 70 f., 107, 187.
Gatschet, Albert S. *228.*
Gaucelm Faidit 111.
Gaudentius *316.*
Gauss 350.
Gautier de Coinci 111.
Gautier de Dargies 111.
Gautier d'Epinal 111.
de Gayangos, Pascual 262.
Geisberg, Franz 120.
Geissler, Ewald 311.
Gelbard, Margarete 336.
Gellert 339.
Genius, Corder on 12.
Georg Friedrich (Markgraf) *106* f., *136.*
Gerber 242 f., 272, *130, 132, 137, 395* f.
Gerbert *581.*
Germain 72.
"German pedals" 87.
Gernsheim, Friedrich 195.
Gesang. Kwartin, Der moderne Gesangsunterricht (Bespr. v. Karlyle) 395.
Gesualdo principe da Venosa *256, 261, 291.*
Gevaert, F. A. 123 f., 197, *67, 314, 318, 321.*
Geyer, Bartholomäus *117* f.
GG organs 85.
Gibbons, Orlando 335.
"Gift of tongues" became plain-chant liturgy *232.*
Gillebert de Berneville 112.
Gilman, opera 59.
Gilman, B. J. *3* ff., *228.*

Giordano's simplified notation 30a.
Giovanelli 336.
Giovannini 182.
Giraldus Cambrensis 317.
Giramo, P. A. *524* f.
Giunti, Filippo *29*.
Giustiniani, Leonardo. Springer, Zu L. Giustiniani und den Giustinianen *25*. Neue Feststellungen über G. und die nach ihm benannte Liedgattung. Charakterisierung derselben.
—, Lorenzo *26*.
Gleichenstein 116 f.
Gleim 150, 339.
Gluck, Christoph Willibald v. 16 ff., 21, 54, 115, 124, 129, 157, 172 f., 181, 190 f., 234, 259 f. Tiersot, Gluck (Bespr.) 266, 311, 335, 337. Kaiser, Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339. Kantate »I lamenti d'amore« von Liebeskind hrsg. (Bespr. v. Heuß) 398, *144*, *398* f., *402*, *404*.
Gluck's Orfeo revived 236c.
Glück, A. *384* (ff.).
Gmür, Rudolf 340.
Gober, Nina 165.
Godeau *484*.
Godowsky, Leopold 336.
Göhler, Georg 107 f., 335.
Görner, Valentin 369.
Goethe 172, 182, 186, 259, 295, 298, 307, 314, 339 f., 369, 391, *468*.
Goldoni, Carlo *312*.
Goldschmidt, Hugo 146, *255*, *296*, *511*, *513*, *521*.
Gombert, Nicolaus *267*.
Gomólka, Nicolaus 357.
Gonzalez, Juan *57*.
G organs and S. S. Wesley 344.
Gossec 337, *311*.
Gottschald 353.
Gottschalk Peterson, Clara *214*.
Gottsched 339.
Goudimel, Claude 355.
Gounod, Charles 21, 311. Prod'homme, Spontini et Ch. Gounod 325.
de Gouy, Jacques *492*, *496*.
Governing Body byelaws of the Society 36d.
Grabbe, Dietrich 24.
Gradual, Roman 100a.
Graevenitz *324*.
Graf, Max 308.
Grandi, Allessandro *518*.
Grasberger, Hans *360*.
Graun, Carl Heinrich 18 f., 154, 191, 233, 335, *140*.
—, Joh. Gottlieb 132.
Graupner, Christoph 247, *140*.
Grauwels 75 f.
Grauwelius, Louis 75.
Graves, Alfred Perceval; see Irish national song.
Graves, Charles L. 59, 192.
Greek pronunciation 25.
Greene, Maurice (Ernest Walker) 300.
Gregor 353.
Gregor, Josef. Die Prinzipien der angewandten Dramaturgie der Oper (Ortsgruppenvortrag. Bericht.) 233.
Gregoras *319*.
Gregorianischer Gesang. 19.
Greiling, J. Christoph 174.
Greilsamer, L. 107, 153.
Gressnick 57.
Grétry 19, 57, 340, *62*.
Grew 96.
Grieg, Edward 260.
Grieg, Corder on 13.
Griepenkerl 150.
Griesinger, H. 193 f., 265.
Grimm 14.
Grinnell, George Bird *228*.
de Grocheo, Johannes *583*.
Grönland. Über Leden's musik-ethnologische Grönlandexpedition 370.
Groller, B. *379*.
Groshäusser, Leonhard *137*.
Grosse, C. *146*.
Grossi, Carlo *526*.
Grothans 132, 203.
Grove, G. 195, 297 f., 353, *294*, *402*.
Grümmer 233.
Grüters, Hugo. Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach Beethoven's Manuskript 79.
Gsur, Tobias *440*f.
Gualtieri, Antonio *519*.
Guarini *285* f.
Guerrero *473*.
Guesdron *490*.
de Guevara, Don Luis Vélez *64*.
Guicciardi 359.
Gui d'Ussel 111.
Guillaume de Ferriéres 111.
Guillaume VII. 111.
Guilmant, Alexandre 91.
Guiraut Riquier 112.
Gumpelzhaimer, Adam 271.
Gumprecht, Otto 298.
Gurlitt, Ludwig 39.
Guttmann, Alfred 227.

H. H. C. Ditters v. Dittersdorf. Lebensbeschreibung. Neu hrsg. v. E. Istel. (Bespr.) 114.
Haas, Robert 195.
Habenek 118.
Haberl, Franz Xaver 264, 352.
Haböck, Franz 233.
Hadden, 31, 60, 96.
Hadden, J. C. 265.
Händel, Georg Friedrich 17, 21, 52 ff., 92. Händelpflege in Leipzig 107; 148, 181 f. Heuß, H.'s »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-

Seiffert 217; 226, 251, 296, 331, 334 ff., 346, 378, 394. *292. 296* f., *299, 376, 409, 416, 422, 473, 512.*
Hagemann, Miller *228.*
Hagen, B. *300.*
Haghens, Cornelius 75.
—, Simon 75.
Hahn, R. 107, 152, 189.
Hags, Rudolf 72.
Halbmayer, Joh. Christoph *112* ff., *126, 132* ff.
Halle, town of 225, 236a.
Hallé, Ch. 118.
Halling 232.
Hallowell, Emily *204.*
Haltenhoff, A. G. 348.
Hamal, J.-N. 19, 57.
Hamlet and Wittenberg 236b.
Hamm, Adolf 370.
Hammer, H. Eine bekannte Tatsache? (Betr. das Scherzo der IX. Sinf. v. Beethoven) 258.
Hammerich, Angul 54. 260, 307.
Hammerschmidt, Andreas 191.
Hand 172.
Handel, his organ in England 87, his stay in Italy (Streatfeild) 299.
Handl, Jacob, as Romanticist. Article by E. W. Naylor *42.*
Romanticism defined. The 3 musical renaissances. Handl's music as portraying words.
Hanff 296.
Hansing, Siegfried. Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen (Bespr. v. L. Riemann) 351.
Hanslick, Eduard 20, 171, 266, 278, *398.*
Harmony and the Irish harp 317, and fugue (Kitson) 395.
Harp, Irish 316, 407.
Harrison 204.
Harriss 31.
Hart 74.
Hartmann, A. *362* ff.
v. Hase, Hermann. Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel (Bespr. v. Scheibler.) 193.
von Hase, Oskar 272, 305.
Hasler, Hans Leo 67.
Hasse, Joh. Adolf 15, 18, 336, 350, *140, 396.*
Hasse, Karl 331.
Hassebski 372.
Hassler, Hans Leo 154, 336, *260, 268.*
Hauck, 254.
Hauptmann, Moritz 259.
Havsteen 308.
Hawkins *314.*
Hawley, E. H. *228.*
Haydn, Joseph 16, 52 f., 57. Interessante Programme mit H.'schen Werken 92; 107. Brenet, Haydn (Bespr. v. Mandyczewski) 114; 119, 149, 152 ff., 157, 167, 181 f., 190. H. v. Hase, J. Haydn u. Breitkopf & Härtel (Bespr. v. Scheibler) 193. Päsler, Zur Notiz (betr. Th. de Wyzewa's Aufsatz im Januarheft der S. I. M. Revue mensuelle »Une sonate oubliée de J. Haydn«) 203; 239, 261. Engl, Jos. H.'s handschriftl. Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794/95. (Bespr. v. Scheibler) 265; 271, 295 f., 337, 354, 358. Neue Haydn-Ausgaben 363; 369, 371, 378, 391, 395 f. *311. 376, 404.*
Haydn, his "Tobias" 9a, 50; his Croatian rhythms 10; French work on name 100b; his string quartets (Niecks) 109; the new Breitkopf edition 168a (36), 204b; his London diaries 265, 276b.
—, Michael 57, 335.
Haydter 390.
Hayes, Harriet H. *228.*
Hayne, 346.
Hayward, John 3.
Headlam, hist. of Oxford 24.
Hebbel, Friedrich 277 ff.
Hebrides overture (Trenholme, Maclean) 62.
Heeger [Herausgeber] s. Volkslieder aus der Rheinpfalz.
Heerdegen, Georg *137.*
Hegar, Friedrich 333.
Hegel 172, 175.
Hegner, Anna 347.
Heigelin s. Heuchelin.
Heiligmeier (Rektor in Leipzig) *139.*
Heim *384.*
Heindorffer *125.*
Heine, Heinrich 314.
Heinemann, J. 75.
Heinrich (Herzog v. Römhild) *134.*
Heinse, Wilhelm 146, 260.
Heintz 254.
Heinze 232.
Heise, Peter 150.
Hell 26.
Helline, Lupus 255 f.
Helm, Theodor 194, 353.
Helmholtz 158, 207 f., 312.
Hempel, Frieda 390.
Hemsterhuis, Tib. *320.*
Hennerberg, C. F. 203, 408.
Hennig, R., Zur Geschichte des Metronoms 262.
Henri IV. *66.*
Henri duc de Brabant 112.
Hensen 208.
Heraclides Pontius *317.*
Herbart 190.
Herbing, Valentin 271.
Herbst, Joh. Andreas. Nagel, Zur Biographie des J. A. Herbst (Autumnus) *474.*
Neues über die Beziehungen des Landgrafen Philipp von Butzbach zu Herbst, meist aus Briefen.
Herder 171, 173 f., 259.
de Heredia, Sebastian Aguilere *68.*

Hermann, G. *320.*
Hermannus Contractus 260.
Hérold, Ferdinand 189, 259.
Hervey on Bruneau 24; his Life's moods 177.
Herzogenberg and Brahms (Kalbeck) 60.
Van Hese 74.
Hesiod *318.*
Hess, Ludwig 322 f.
Hesse, Anna 337.
Hesselin 4.
Hess-Rüetschi, C. 20, 260.
Heuberger, Richard 195, 297 f., *347*, *362* ff.
Heuchelin Heigelin), Christian *112* f., *124.*
Heunisch, Theresia *401.*
Heuß, Alfred, Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme 51. Bach's Choral und die Gemeinde 133. Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert 217. Nochmals: Bach's Choral und die Gemeinde 237. Über das 46. Tonkünstlerfest des allg. deutschen Musikvereins in Zürich 328. Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden 386. Abert, Geschichte der Rob. Franz-Singakademie zu Halle (Bespr.) 225. Verschiedene Musikalien (Bespr.) 362 u. 397.
Heuss on tamperings with Bach 132 c, 133, 236 b, 237.
Heuß, Alfred 149, 232, 378. *255*, *291.*
Heyer, Wilhelm 306, 322, 324.
Hidalgo, Juan *64*, *68*, *76*, *88*, *98.*
Hiele, Johann Georg *108.*
Hiemer, Franz Carl 341.
Hieronymus, Erzbischof 14.
Hiller, Joh. Adam 129, 350, *368.*
Hinze-Reinhold, Bruno 336.
Hippins 31.
Hirschbach 118.
Hirzel 203.
His, Marie E. 203.
History, Rockstro's 25.
Hoch 296.
Höffler, Konrad *110* ff., *126.*
Hölzl, Franz 116.
Hoesick, F. 356.
Hoffmann 279.
—, Ernst Theod. Amad. 27, 100, 129.
—, Thilemann *107* f.
—, Walter James *228.*
— v. Fallersleben *325* f.
Hofkapelle, Hofmusik s. Brandenburg; Ansbach.
Hofmann, Jacob *137.*
Hofmann, Leopold *440.*
Hofmans 73.
—, Matthys 74.
Hoguet 21.
Hohenemser, Richard, Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern *324.* Vorarbeiten. I. Der Jodler *327.* II. Alpenlieder im engeren Sinne *342.* III. Weihnachtslieder *363.* IV. Instrumentale Tanzmusik *377.* V. Arten des Jodlers *380.* Kuhreihen *385.*
Hohenemser, Richard, L. Riemann (gegen Hohenemser) »Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern« *595.*
Hohenemser, Richard 68.
Holland, Joh. David 362.
Holzbauer, Ignaz 16.
Holzer, Ernst † 225, 264.
Hook 337.
Hopi 70.
Hopkins, E. J. (Pearce) 396.
Hoppe, Andreas *136.*
Horae canonicae 289.
Horlas, Peter *106.*
Horn, French (Blaikley) 408.
von Hornbostel, E. M., Perreau, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique (Bespr. 158. Abraham u. v. Hornbostel, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien *1* (Inhaltsangabe s. unter Abraham).
v. Hornbostel, E. M. 73, 265, 370, *300* f. *303*, *306.*
Horwitz, Karl 308.
Hostinsky, Ottokar † (Rychnovsky) 190.
Hough, Walter *229.*
van Hout 307.
Houzé, Amand 75.
Hrdlicka, Ales *229.*
Huber *385* ff.
—, Hans 332.
Huebner *314.*
Hüffer, librettist 144.
Hüffer, Eduard, A. F. Schindler, Der Biograph Beethoven's (Bespr. von Frimmel) 118.
Hüllmandel 335, 371.
Hültz, Achatius Kasimir *136.*
Hugue de Lusignan 112.
Huitasse de Fontaine 112.
Hullah, Annette 32.
Humel 72.
Hummel (Joh. Friedrich, Hautboist in Ansbach) *136* f.
—, Joh. Nepomuk 57, 259.
Hunt, George *223.*
Huon d'Oisi 111.
Huré, J. 346, *202.*
Hurlebusch, Conrad Friedrich *311.*
Huygens, C. 4, *483.*
Hymns, James on 25.
—, the Wittenberg tunes 236 b, 254; modern English 383, 396; Jewish 396.

Improvisation and cadenza (Krehl) 232, 236 b.
Incorporated Society of Musicians 233.
Indianer 164. Bibliographie über die Musik der Indianer *223.*
d'Indy, Vincent 91, 107, 152, 167, 189, 261, 376.
Instrumente. Kgl. Sammlung alter Musik-

instr. in Berlin 22. Closson, La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles 71.
Instruments, Snoeck collection 68 b, 71.
Iona, history (Trenholme, Maclean) 62.
Iphigenia in Aulis 192.
de Iranzo, Michel Lúcas *55.*
Irish folk-music 25, 397.
IRISH national song. Article by A. P. Graves 315.
Ard filé (head poet); the harp; Suantree, Gentree and Golltree; Giraldus Cambrensis; John of Salisbury; Shakespeare and Irish tunes; O'Carolan; Bunting; Petrie.
Isaak, Heinrich 336.
Istel, Edgar [Herausgeber] s. Ditters v. Dittersdorff.
Ivaldi, Filippo 336.
Jachimecki, Zdislaw. Hugo Wolf (Bespr. v. Chybiński) 227.

Jacks *151.*
— for chimes 289.
Jacob polonais 148.
Jacobs *313.*
—, Hendrik 74.
Jacoby, G. 171.
Jacques, Edgar 108.
Jacques de Gouy *492, 496.*
Jacquot, A. *486, 591.*
Jaeger, A. J., memorial concert 192.
Jähns, F. W. 26.
Järnefelt's Präludium 168 a (25).
Jahn, Albert *313, 315.*
—, Otto 13 ff., 266, 357.
Jahrbuch, Kirchenmusikalisches, begründet v. F. X. Haberl, hrsg. v. C. Weinmann. 23. Jahrgang (Bespr. v. P. Wagner) 352.
— der Musikbibliothek Peters für 1908. Hrsg. v. R. Schwartz (Bespr. v. A. Schering) 118.
Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. 3. Jahrg. (Anon. Bespr.) 394.
Jamblichus *327.*
James, George Wharton *229.*
—, W. 215.
v. Jan, Carl *314, 320, 323.*
Jannequin *264.*
Jansen, F. Gustav 348.
Jaques-Dalcroze, Emile 23, 330, *384.*
Jarzembski 372.
Jaufre 111.
Jay 6.
Jean Bretel 112.
Jean I d'Aragon 147.
Jean de Brienne 112.
Jean le Grieviler 112.
Jean le Protospathaire *318.*
Jenkins, John 3.
v. Jerebtzoff, Anna 337.
Jerichau, Thorald 155.
Jewish music (Hast) 396.
Joachim II (v. Brandenburg) 306.
— (Frater) 121.
—, Joseph 80.
Johann Friedrich. Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686) *105.*
Johann Sigismund (v. Brandenburg) 306.
Johannes de Grocheo *583.*
John of Salisbury 318.
Jommelli, Niccolo 15, 146, 203, 326, 337, 350, 357.
Jorisenne 19.
Joseph I. (Abt) 121.
— (Kaiser v. Österreich) 395, *395.*
Josephson, Walter 323.
Josquin 190, 336, *293, 296.*
Journal contents ending Sept. 1909, 68 c, 100 b.
Joyce on Irish folk music 25.
Judaism in music (Wagner, Evans) 396.
Julian's hymnology 25.
Jung, Albrecht *118.*
Junta 120 f.

Kade, Otto 238, 362, *510.*
Kaiser, Georg, Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339.
Kaiser, Georg, C. M. v. Weber's sämtl. Schriften; krit. Ausgabe v. G. Kaiser (Mennicke) 26.
Kaiser, Georg, Erwiderung (auf vorstehende Besprechung) 99.
Kaiser, Philipp Christoph 173.
Kalbeck's Brahms, transl. Bryant 60.
Kalischer, Alfred Christlieb 115, 354.
Kalt, Christoph *481.*
Kaltenschnee, Georg Adam *108.*
Kammermusik. Heuß, Zur Neugestaltung d. Kammermusikprogramme 51.
Kandler, F. S. 149.
Kanka 117.
Kant, Immanuel. Schering, Zur Musikästhetk K.'s. 169.
Kantate. Über Telemann's »Ino« 18.
Kapp, Julius Franz Liszt (Bespr. v. Schiedermair) 351.
Karl VI. *396.*
Karlyle, C. Kwartin, Der moderne Gesangsunterricht (Bespr.) 395.
Karpeles, Gustav 24.
Kaschmann, Giuseppe 261.
Kastner on the harp 407.
Kastner, Emerich 116.
Katzmayr, 372.
Kaufmann, Lotte 335, 371.
Kausch, F. F. 174.
Kayser, Alice 165.
—, Johann *136.*
Keefer, H 259
Kegler, Caspar *139.*
Keiser, Reinhard 70, 337, *310.*
Kellner, Paul *113, 115* f., *124* ff., *132* ff.
—, Paulina *115.*

Kemble family 228.
Kenner 297 f.
Kepler, Joh. *479.*
Kerkhove 77.
Kerll Joh. Caspar 274.
v. **Kerpely**, E. 336.
v. **Keussler**, Gerhardt 157.
Khevenhüller (Fürst) *403.*
Kieckepoost (?) 75.
Kiesewetter *144* f., *293*, *298.*
King's Music, Article by F. Gilbert Webb 220.
Review of Lafontaines compilation.
— Music 68 b, 92.
Kinkeldey, Otto Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18 u. 19. Jahrh. Simon Mayr (Bespr.) 357.
Kinkeldey, Otto 92 f., 260.
Kirchengesang v. Riesemann, Die Notationen d. altrussischen Kirchengesanges (Bespr. v. P. Wagner) 122. Newe deudsche Geistl. Gesenge für die Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544. Hrsg. v. J. Wolf. Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 34, Bespr. v. Leichtentritt 254.
Kirchner, A. 203.
—, (Hans) Johann Paul *117*, *133*, *135.*
Kirnberger 154.
Kinsky, Fürst Ferdinand 117.
Kitchener 32.
Klavier. Hansing, Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen (Bespr. v. L. Riemann) 351.
Kleber 346.
Kleinmichel 340.
Klemetti, H. 154.
Klemm 203.
—, C. A. 362.
Klötzer 171.
Klopstock 17, 347.
Klose, Friedrich 333.
Klotzberg 275.
Kob 203.
v. **Kobell**, Fr. *344* (ff.).
Koczirz, Adolf. Erwiderung (gegen Chilesotti) 235.
Kodály, Z. 333.
v. **Köchel** Ludwig 61.
Köhler, Wolfgang 227.
Köller, Pauline *115.*
König 275.
Koenig, Rose, on Bayreuth 25.
Körner 171.
Kötzschke, H. 274.
Kohl, Franz Friedrich *331*, *340* (ff.).
Kohl, F. F., Die Tiroler Bauernhochzeit (Bespr. v. Rotter) 60.
Koller, Oswald. G. A(dler), Osw. Koller † 347, *395.*
Kongreß. Un congrès de Chant grégorien. 19. Belgische Archäologen 19, 56. III. Kongreß IMG. (Wien) Bericht (Bespr. v. Abert) 375.
Kongreß der IMG. 19, 69, 309, 373, 375.
Kopfermann, Albert 54.
v. **Korff** 22.
Koschat, Thomas *356.*
Kosegarten *319.*
Kossmaly 279.
Kothe-Forchhammer, Führer durch d. Orgel-Literatur. Bearb. v. O. Burkert (Bespr. v. A. Schweitzer) 119
Kothe-Prochazka, Abriß d. allg. Musikgeschichte, 8 Aufl. (Bespr. v. Schering) 61.
Krastl 341.
Kratchovil, I. 117.
Krausse, Amalie 359.
Krause, Chr. G. 150.
—, Emil 93, 190.
Krehbiel, Henry Edward 265, *158* ff., *204*, *208*, *214*, *217*, *219*, *221.*
Krehl, Stephan 53, 232.
Kreissle 298.
Kren, Fr. 72.
Kretzschmar, Hermann 119, 122, 129 f.
Kretzschmar, Hermann 15, 20, 53, 55, 107, 169, 189, 203, 219, 239, 259, 271, 280, 334, 350, 357 f., 363, 383, *255*, *509.*
Kretzschmer *362*
Krieger, Adam 338.
—, Philipp 334.
Kroeber, Alfred L. *229.*
Kroyer, Theodor 20, 260, *512.*
Krueger, Felix. Mitbewegung beim Singen, Sprechen und Hören 180 ff. u. 205 ff.
Krueger, Felix 311 ff. (Seydel).
Krueger, Felix 348.
Krummhorn. Sachs, Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns *590.*
Kühl 20.
Kühnau 17.
Kühnel, A. 362, *117.*
Küller, Margarete 337.
Künstel, Georg Friedrich *113*, *115*, *118*, *124* ff., *128* f., *132*, *134.*
Kufferath, Ferdinand 77.
Kugelmann, Paul 148.
Kuhacz *336.*
Kuhlo, Hermann, Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809—1909 (Bespr. v. Sachs) 119.
Kuhlo, Karl 68.
Kuhn, Leonhard *118.*
Kuhnau, Joh. 232, 246, 335.
Kumbruch, E. 132, 203.
Kussewitsky, Sergei 168 a (3), 204 b.
Kwartin, Bernard. Der moderne Gesangsunterricht (Bespr. v. Karlyle) 395.

de **La Barre** 4.
Lachner, Ignaz *344.*
de **Laet**, Jean *145.*
Laffan, Rev. R. S. de Courcy, on Dunstable inscription *249.*

Lafitteau *144.*
La Flesche, Francis *171* f., *174, 178, 181, 229.*
La Fontaine 3.
Lafontaine, see King's Music.
de Lafontaine, C. 92.
Laloy, Louis 70 f., 167.
La Mara 395.
La Mara on Princess Wittgenstein 168a (56).
Lambinon, Nicolas 335.
Lamblin 75.
Lampe, Walter 333.
Lampoldt, Hans *108.*
Lamprecht, Karl 39, 42, 119.
Lana, Don Juan Diego *60.*
Landi, Steffano *69, 513.*
Landormy, Paul. Histoire de la musique (crit. par L. de la Laurencie) 298/299.
Landowska, Wanda 53, 308, 324 f., 336, 346.
Lang 232.
—, K. H. *105* f.
Langdon, Babylonian psalms 25.
Lange, C. 215.
Langhans, Wilhelm 202.
Langley 32.
de Lanini y Sagredo, Pedro *64.*
Lanner *332.*
Lapaix 72.
La Porte-Stolzenberg, Claire 337.
Larsen 308.
Lasos d'Hermione *316.*
di Lasso, Orlando 107, 274, 336, *256, 261, 264, 274, 299, 472, 511.*
de Lassus, Augé 157.
Latin and Greek pronunciation 25.
Laub, Th. 153.
Lauden und Laudenparodien *29*ff. (Springer.)
de La Laurencie, L. Prunières, Lully (crit.) 196. Landormy, Histoire de la musique (crit.) 298/299.
de La Laurencie, L. 71, 167.
Lauschmann, 132, 203.
de Lanze, F. 148.
Lavage, Louis 19.
Lavater 355.
Lawes, William 3.
Leader and conductor 150.
Le Blond 72.
Lebrun 73.
—, D. 77 f.
Lecavelle 72.
Leclair 370.
Leden, Christian. Musikethnologische Grönlandexpedition (Referat über seinen Berliner Ortsgruppenvortrag) 370.
Lederer, Victor *31, 33.*
Left-hand in organ 85 ff., 90.
Legrand 371.
Lehar, Franz 21.
Lehmann, Lilli 390.
Lehr 322.
Leichtentritt, Hugo. Newe deudsche Geistl. Gesenge für d. Gemeinen Schulen. Wittenberg 1544. Hrsg. v. Joh. Wolf. Denkmäler deutscher Tonkunst 1. Folge Bd. 34 (Bespr.) 254. Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909/10 334. Ortsgruppenbericht Berlin 370. Claudio Monteverdi als Madirigalkomponist *225.* D. F. Scheurleer: Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw (Bespr.) *309.*
Leichtentritt, Hugo. Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister (Bespr. v. Heuß) u. Ausgabe von Madrigalen Monteverdi's (Bespr. v. Heuß) 397. Beyschlag, Entgegnung auf das Referat von H. L. über die »Ornamentik in der Musik« *292.* (Dazu: Schlußwort von H. Leichtentritt *297.*)
Leichtentritt, Hugo 100, 383 f., *509, 518* f., *523.*
Lejeal, L. *229.*
Lejeune (Mad.) *214.*
Leineweber, C. H. Das Graduale Junta 1611 (Respr. v. J. Wolf) 120.
Leitzmann, Albert 265.
Le Moine de Montaudon 111.
Lendrop 308.
Lenz 106, 353 f.
Lenzewski, Gustav 334.
Leo 326.
—, Joh. Christoph *136* f.
—, Leonardo *396.*
Lerma *75.*
Lerolle 91.
de Lesdiguières (Duchesse) *144.*
Levi, Eugenia *29.*
Levysohn, S. Ortsgruppenbericht Kopenhagen 307.
Lewis, Leo R. 166.
Liapounow's p. f. works 168a (11).
Library of Roy. Coll. of Music 22, 25.
Librettos, Gilbert Webb on 155.
Lichtenthal 76.
v. Liebermann, Paul 227.
Liebeskind, Josef. Leopold Mozart. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. M. Seiffert. Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX_2 (Bespr.) 361.
Liebeskind, Josef s. Gluck.
Liebling, Leonard *229.*
Lied, s. a. Volkslied. Norlind, Latinska skolsångor i Sverige och Finland (Lateinische Schullieder in Schweden und Finnland) Bespr. v. Thuren 195. Behrend, Über die Entwicklung des Liedes im 18. und 19. Jahrhundert (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 307. A. Nef, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (Bespr. v. Bernoulli) 354. Leichtentritt, Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister (Bespr. v. Heuß) 397.

Springer, Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen *25*:
Nachrichten über die kompositorische Tätigkeit G.'s und über die Entstehung und die Art der Giustinianen.
Liedertafel. Kuhlo, Geschichte der Zelterschen L. von 1809—1909 (Bespr. v. Sachs) 119.
Liepmannssohn, Leo 195.
van **Lier,** Jacques 336.
v. **Liliencron,** Rochus *357*, *582*.
Lillie, Gordon Wm. *229*.
Limido, Estehan *68*.
Limpach, Adolf *137*.
Lindblad, Adolf Fredrik 408.
Lineff, E. *3*.
Lipps, Theodor *389*.
Liszt, Franz 67, 118, 195, 203, 227, 233, 261, 296, 307, 311, 328 f. Kapp, Franz Liszt (Bespr. von Schiedermair) 351, *173*.
Lisztiana 168a (3b), 204b.
Litze (Lutze), Sebastian *138*.
du **Liz,** Jacob Lopez *310*.
Lobe 27, 99.
Lobkowitz, Fürst 117.
Lobstein-Wirz, Luise 369.
Local Branches (Ortsgruppen), at Brussels 68a, Dresden 68a.
Locatelli, P. 132, *311*.
de **Loë** 73.
Löbmann, Hugo 147, 353.
Löhner, Johann *124*.
Loeillet, J. B. 306 f., 336.
v. **Loefen-Hess,** Juana 337.
Loewe, Carl 154, 307.
Löwenfeld, Hans 275.
Logroscino, Nic. 119, 350.
Logroscino and finales (Dent) *543*.
Lolli 335, *311*.
Loomis *197*, *229*.
London Congress, announcement for London with date 309, regarding papers 373.
"**Long** octaves" 86.
Lope de Vega y Carpio. Pedrell, L'Eglogue «La forêt sans amour» de Lope de Vega et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon *55*.
Lorenz, church music 25.
Loret, (dit Janrot) Hyacinthe 74.
Lortzing, Albert 21, 118.
Lotti, Antonio 337, *528*.
—, Cosme *61*.
Lotze, H. 354.
Louis, Rudolf 351.
Louis Ferdinand (v. Preußen) 335.
de **Luca** 337.
Lucas, Talmudic hymns 25.
Ludwig 203.
Ludwig V. (der Getreue) *480*.
Ludwig XIV. 262, 386 ff. *149*.
Ludwig Carl (Landgraf v. Hessen-Cassel) *115*.
Ludwig, Friedrich, Zur »modalen Interpretation« von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts 379.
Ludwig, Friedrich 21, 147, 261, *584*.
Ludwig, Otto 281.
Luigi III. *27*.
Luis I. *59*.
Lully, Jean-Baptiste 3. Prunières, Lully (Bespr. v. de La Laurencie) 196, 336, 388, *68* f., *132*, *135*, *144*, *483*, *488*.
Lumholtz, Carl *165*, *229*.
Lummis, Chas. F. *229*.
Luntz, Erwin 233.
Lupo 3.
Lupus, Manfredinus Barbarinus 121.
Lussy, Mathis 147. † (H. R.) 191.
Luther and John Wesley 342.
Lutze (Litze), Sebastian *138*.
Luython, Thomas 23.

Maat, N. D. 78.
MacCauley, Clay *229*.
MacCurdy, George Grand *198*.
MacDowell *197*.
Mace, Thomas 1 ff.
de **Machault,** Guillaume *592*.
Mackenzie, Sir Alex. C. 272, 305, 378.
Mackenzie's Colomba opera. Article by Ch. Maclean 142.
Revived from 1883, 1884. Merimée's plot how handled by Hüffer. The vocero. National opera question. Mackenzie's style.
Maclean, Charles, Indian tonality 32, Moody Manners 32. Bavarian zither 36; see Channel passage, Conducting, Corder, Dunstable, Mackenzie's Colomba, New works in England, Organ-playing, Purcell, Wesley.
Maclean, Charles 7, 272, 305.
Macnamara on human speech 93.
Madrigal. Leichtentritt, Cl. Monteverdi als Madrigalkomponist *255*. Schmitz, Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert *509*:
Übergreifen des Generalbasses auf das M.; das »Konzertmadrigal«, seine Verschmelzung mit der Kantate; Nachblüte der alten Madrigalkunst.
Madrigalvereinigung, Barth'sche 336 f.
Maestres, Don Juan Sisi *61*.
Magdalen chimes 290.
Magg, Felix Friedrich *136*.
Magni *285*.
Magre, Maurice 157.
Mahillon, C. 78.
—, Victor 72 ff.
— and Snoeck 68b.
Mahler, Gustav 259, 330.
Mahn, Stephan 255 f.
de **Majo,** Gius. *396*.
Malavski 372.
Malchant 72.

Maldeghem *267.*
Malfatti, Therese 116, 359.
Malherbe, Charles 70 f., 150, 166 f., 259, 371 f., 378.
Mali, M. *146.*
MALINES chimes 295.
Mall, Thomas (Watson) 408.
Mallery, Garrick *229.*
Malten, Marietta 337.
Malvezzi *511.*
Mandl 372.
Mandyczewski, Albine 308, 372.
Mandyczewski, Eusebius. Brenet, Haydn (Bespr.) 114.
Mandyczewski, Eusebius. Ausgewählte Arien für Tenor von J. S. Bach (Bespr. v. Heuß) 398.
Mandyczewski, Eusebius 193, 195, 204, 233, 297, 308, 372, 393.
Manfredini 335.
Manigold 323 f.
Manns (Wyndham) 27.
Mara, Gertrud Elisabeth *311.*
Marage 70.
Marcabru 111.
Marcel, H. 107, 153.
Marcello, Benedetto 337, *512.*
Marchesi, Salvatore 124.
Marenzio, Luca *256*, *261* f., *273*, *287*, *291*, *528.*
Mariage *391* f.
Marie Adélaide (v. Savoyen) 388.
Marin, José *65*, *68*, *94.*
Marini, Biagio 132, 148, *522* f.
Mariotti, Ruggero *470.*
Marot *484.*
Marpurg 171, *398.*
Marquette *180.*
Marschner, Franz 146, 171.
—, Heinrich 21, 278, 283 f., 287.
Marteau, Henry 322 f.
Martens, Heinz 62.
Martianus Capella *314*, *316* ff.
Martin, Th. Henri *314.*
Martinelli, Caterina *290.*
Martini, Padre *255*, *285*, *291.*
Marx, Adolph Bernhard 353.
Marxer, Otto. Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (Bespr. v. J. Wolf) 120.
de Maseneer, Jean 74.
Mason, Otis T. *229.*
Mass of life, Delius 38 a.
Massenet, J. 189.
Masson, Paul Marie 346.
Master musicians (Hadden) 394.
Matau 78.
Mathias, Abbé Xaver 132 a.
Mathias, F. X. 21, 149, 261.
Matteis, N. *410.*
Matthei 275.
Mattheson, Johann 335, *127*, *512.*
Matthews, W. *229* f.
Matthison-Hansen, Gotfred 155.
Maugars 2.
Mavet, F. 19.
Mayer (Maier), Joh. Andreas *116*, *130* f.
Mayer-Reinach, Albert 20, 222, 260, *107.*
Mayor, Iglesia *56.*
Mayr, Rupert Ignatz *118.*
—, Simon 148. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts. Simon Mayr (Bespr. v. Kinkeldey) 357, 406.
Mayrhofer, Isidor 153, 298.
Mazzaferata, Giov. Batt. *527.*
Mazzocchi, Domenico *521.*
Mazzuchelli, Paolo *128.*
McKim Garrison, Lucy *203.*
McNaught, W. G. 33, 45 (Musical League), 97.
McNeil *198.*
de Medicis, Marie *66.*
Meerens, Charles 76, 78.
Meibom *313*, *316*, *320*, *322* f.
Meier, John *391.*
Melcer, Heinrich 372.
Mele, Don Juan Bautista *60*, *69.*
Melody-action on organs *467.*
Melzer, Rudolf 306, 335, 370.
Mendelssohn, Arnold 332.
—, Moses 170.
v. Mendelssohn, Ernst 54.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 21, 190, 195, 295 f., 351, 378.
Menèndez y Pelayo *59* ff.
Mennicke, Carl. C. M. v. Weber's sämtl. Schriften; krit. Ausgabe v. G. Kaiser. (Ausf. Bespr.) 26.
Mennicke, Carl 99.
Mennicke, Carl 146, 150.
Merck 77.
Mérimée *202.*
Mérimée's Colomba 143.
Mersenne 4, 7, *143* f., *192*, *483*, *590.*
Merulo, Claudio 23, 56, 346, *28.*
Messager, André 189.
Messchaert, Johannes 323.
Messe. Schnerich, Erwiderung (gegen Otto Wissig über Franz Schubert's Messen) 271.
Metamorphosis, Liszt's 11.
Metastasio, Pietro 16, 115, *312*, *399*, *401.*
Metronom. Zur Geschichte des M.s (Hennig) 262.
Meusel 173.
Meyer, M. 76.
—, P. 76.
Meyerbeer, Giacomo 21, 24, 118, 278.
Michaelis, Chr. Fr. 171.
Michel, Lorenz Wilh. *130.*
Michelangelo 37.
Mikorey, Max 390.
Milan *294.*
Miltoun, Basque chateaux 25.
Mindeleff, Cosmos *230.*
Miniature scores 30 a.

Minnesingers, transl. Bithell.
Mitteilungen, Breitkopf and Härtel's Jubilee 236 c, 271.
Mocchi, Giov. Batt. *116*, *125* f.
Dom **Mocquereau** 107, 147.
Möckel 232.
MÖDLING dances, Beethoven's 100 a.
Moeremans 78.
Möricke, Eduard 191, 342.
Mörike, Carl 27, 99.
Mohammed I. 262.
Molenaar, Sophie 337.
Molière *68*.
Monjo, Francisco *65*, *92*.
Monod, M. 20.
Monro 337.
de **Monsigny,** J. J. 191, 361.
Montaigne, *142* f., *152*, *168*, *172*, *177*.
Montbrun 72.
MONTE Cassino *253*.
Monteverdi, Claudio 3, 124, 165. Aufführung von M.'s »Orfeo« in Bologna (Prüfer) 261, 362 f. Madrigale neu gedruckt 397, *61*. Leichtentritt, Cl. M. als Madrigalkomponist *255*, *418*, *509* ff.
Monteverde's Orfeo revived 236 c, 261.
Monteverdi, Guelio Cesari *285*.
Mooney, James *230*.
Moorehead, Warren K. *230*.
Moos, Paul 146, 169.
Moosherr, M. 347.
Morales *471*, *473*.
Moreto *64*.
Morgan, Lewis Henry 230.
Morley, Thomas 154, 337, *27*.
Morphy 236.
Moschopoulos, Manuel *319*.
v. **Mosel,** J. F. *403*.
Moszkowski, Moritz 392.
Motta *26*.
Motte, Felix 62, 223, 341.
Moussorgski 70.
Mozart, Leopold. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. M. Seiffert. Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX_2 (Bespr. v. Liebeskind) 361, *310* f.
—, Wolfg. Amad. Schiedermair, K. Storck's Mozart (Bespr.) 13; 20, 52 ff., 57, 62. Mozarthaus in Salzburg 93; 100, 114, 149 f., 154, 181 f., 186, 193, 223, 260 f., 271, 284, 295 f., 307, 314 f., 335, 337, 340, 342, 347, 354, 357, 361. Neu aufgefundene Sinfonie 364; 369, 371. Spiro, das Mozartfest in Salzburg 389; 376, *310* f., *402*, *404*, *409*, *421*. Wustmann, Zum Text der Zauberflöte *468*; *516*.
Mozart's C minor Mass 35 a.
Mozart, Wolfgang (Sohn) 265.
Muck, Karl 390.
Müller, C. E. R. 297 f.
—, H. 146, 353.
—, Hermann 147.
Müller, Max, on human speech 94.
Müller, Walther. Ortsgruppenberichte Leipzig 131, 202, 232.
Müller-Reuter, Theodor, Lexikon der deutschen Konzertliteratur (Bespr. von Scheibler) 194. (Anon.) 195.
Münch 275.
Münnich, Richard 147.
Müsebeck *105*.
Muffat 296.
—, Georg 157, 335.
Munday, Anthony *236*.
MUNICH system, zither 36.
Murdoch, John *230*.
Murie, James R. *171*.
Murrer *132*.
Musical Association and the IMG. publications 69, 407.
Musical League of Gt. Britain and Ireland. Article by W. G. McNaught 45. History. Based on "Allgemeiner Deutscher Musikverein". 1909 Festival at Liverpool.
Musicians' Company 221.
Musik. Perreau, La pluralité des modes et la théroie générale de la musique (Bespr. v. Hornbostel) 158. W. Wolf, Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik, nebst Hypothesen über älteste Musiksysteme (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 163. Stumpf, Die Anfänge der Musik (desgl.) 164. Landormy, Histoire de la musique (crit. par L. de la Laurencie) 298/299. Leichtentritt, Ältere Musik in Berlin während der Konzertsaison 1909/10 334. Poliński, Geschichte der polnischen Musik im Umriß (Bespr. v. Chybiński) 356. Tiersot, La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada) *141*. Wertheimer, Musik der Wedda *300*. Scheurleer, Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw (Bespr. von Leichtentritt).
Musikverein. Heuß, Über das 46. Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins in Zürich 328.
Mutin, Ch. 107, 259.
Mutin, Ch. 276 b.
Myers, Ch. S. *15*.
Mylius, Wolfgang Michael *296*.
Myrand, Ernest *157*.
Mysliweček 335.

Nägeli, H. G. 369.
Nagel, Willibald, Zur Biographie des Joh. Andr. Herbst (Autumnus) *474*.
Nagel, Willibald, Beethoven und seine Klaviersonaten (Bespr. v. Scheibler) 353.
Nagel, Willibald 20, 260.
Naguère 78.
Nardini 335.
Nascimbeni, Maria Francesca *525*.
National opera 145.

Naue, Friedrich 226.
Naumann 100, 349 f.
—, Emil 135.
Navarro, Juan *472*.
de **Navas**, Juan *64* f., *68*, *87* f., *91*.
Naylor, on Shakespeare and music 300, on Jacob Handl 407.
Neckheim *352* ff.
Nef, Albert, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (Bespr. v. Bernoulli) 354.
Nef, Karl, Ortsgruppenbericht Basel 369.
Nef, Karl 20, 114, 154, 260, *385*.
Neger 164. Musik der Neger in Amerika (Tiersot) *200*.
Negri 235.
Nelson, Edward William *230*.
Neri, Filippo *472*.
—, Francisco *69*.
Nerve-rapidity, cultivation of 55.
Neufeldt, Ernst 68, 232.
Neumen. v. Riesemann, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges (Bespr. von P. Wagner) 122.
Neuner 27, 100.
Neusidler, Hans 191.
Nevin, Arthur *196* f.
NEWCASTLE Festival. Article by Herbert Thompson 49.
Haydn's "Tobias" revived. Novelties by Bainton, Boughton, Carse.
Newman on R. Strauss 25, new Wagner text 168a (38).
Newman, Sarah Eliot *171*.
New works in England (VI). Article by Ch. Maclean 175.
Brigthon festival. Coleridge Taylor's Endymion. Stanford's Ode to discord. Hervey's Life Moods. Speer's Cinderella. Deer's Songs of the open air. Boughton's Britannia march. Parry's 4th Symphony. Wallace's Villon. Bantock's Omar Khayyam.
Nicolai, Otto 21.
Nicolas, D. 72.
Niecks 33, 97, (string quartets) 109.
Niederberger, M. B. 336.
Niederlande. Scheurleer, Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw (Bespr. von Leichtentritt) *309*.
Nietzsche, Friedrich 21, 40, 261, 264.
Nohl, Ludwig 116, 118.
Norlind, Tobias, Latinska skolsånger i Sverige och Finland (Lateinische Schullieder in Schweden und Finnland) Bespr. von Thuren 195.
Norlind, Tobias 54, 56, 260.
Norman, Ludwig 408.
Norwid, Ciprian 356.
Notation Giordano's 30a.
Notizen aus:
Barcelona 21.
Basel 154, 347.
Berlin 21, 54, 93, 222, 295, 348.
Birmingham 222.
Bologna 261.
Bonn 191, 392.
Breslau 93, 262.
Dessau 54.
Dresden 191, 262.
Frankfurt a. M. 296.
Haag 222.
Halle a. S. 191.
Hamburg 93.
Hanley 22.
Hannover 348.
Heidelberg 223.
Helsingfors 154.
Jena 154, 191.
Kopenhagen 155.
Leipzig 22, 55, 107, 223, 348.
London 22, 54, 108, 155, 192, 223, 262, 348.
Lüttich 23, 56, 111.
Lund 56.
Mailand 156.
Marburg 296.
Milford-on-Sea 156.
Montreux 191.
München 23, 156, 296.
Paris 156.
Prag 157, 190.
Regensburg 264.
Rothenburg a. Tbr. 392.
Salzburg 93.
Straßburg 157.
Stuttgart 23, 348.
Wien 57, 392.
Ulm 225, 264.
Zwickau i. S. 57, 265.
Notker 19, 120.
Notker Balbulus 390.
Nottebohm 194 f.
Nouguès, Jean 157.
Noverre, J. G. 21, 119.
Nüssle 232.
Nuitter 196.
Nutall, Zelia *230*.
de **Nyert** 3.

Oberländer, Helene 337.
Obrist, Aloys † 348.
O' Carolan 320.
Ochs, Siegfried 334.
Octave horn 276c.
Ode to discord (Graves, Stanford) 192.
Odermann, Albert 325.
Odington, Walther *583* f.
Öchsler 20, 260.
von **Oertel** 398.
v. **Öttingen**, W. 147, 158.
Offenbach, Jacques 21, 24.
Olivieri, Giuseppe *515*.
Omar Khayyam ,Bantock's 49, 50.
Oper. Cherubini's »Medea« in Mailand 156. Neue Opern in Paris 156f. Lauchstedter Theaterverein 191. Joh. Nik. Bach, »Der

Jenaische Wein- und Bierrufer« 191. Gregor, Die Prinzipien der angewandten Dramaturgie der O. 233. Aufführung v. Monteverdi's »Orfeo« in Bologna (Prüfer) 261. Albert, Rob. Schumann's Genoveva« 277. Kaiser, Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Bespr. v. Albert) 349. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts (Bespr. von Kinkeldey) 357. Gluck's Pilger von Mekka neu gedruckt 362. Pedrell, L'Eglogue »La forêt sans amour« de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon *55* (Pedrell betont, daß das Stück nicht als eine Oper anzusehen sei, sondern als ein »Egloga-Pastoral«; so bezeichnet es Loge de Vega selbst.) Sonneck, Galuppi oder Perez? (Anfragen) *312*. Wellesz, Giuseppe Bonno (1710—1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke *396*. Wustmann, Zum Text der Zauberflöte *468*. Dent, Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera *543*.

Opera singers (Wagnalls) 26; modern (Gilman) 59; librettos (Webb) 155.

v. Opieński, Heinrich. Ortsgruppenbericht Warschau 372.

Opieński, Heinrich, Chopin (Bespr. v. Chybiński) 355/356.

Opieński, Heinrich 148.

Oratorio, change of style (Gilbert Webb) 222.

Oratorium. Über Telemann's »Tag des Gerichts« 16. Heuß, Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysander-Seiffert 217.

Orchester. Quittard, l'orchestre des Conceats de chambre au XVIIe siècle 1.

Orchestration, modern 24, 408.

Ordinariate f. Musikwissenschaft 53.

Ordóñez *471*.

Orefice, G. 363.

Orefici, Antonio *396*.

Orel, D. 352.

Organ, construction 85, 115, 132a; new at St. Peter's Rome 259, 276a; Westminster Abbey 345; electric 394.

Organ-playing in England. Article by Ch. Maclean 85.

Three periods. Without pedal to end of XVIII century; left-hand helped by "short 8ves". With pedal, 2-line music; quasi-independent left-hand and, every organist his own arranger; the most effective period. With pedal, 3-line music; wholly independent left-hand, and reading strictly from notes.

Organ-registering, special devices. Article by Thos. Casson *453*.

Pedal-basses to suit manual, much earlier in Germay than in England. "Borrowing" as one constructive method thereto. Casson's "pedal help", which always brings on a suitable bass. crouping of stops on separate valve-chests. The "melody action". Diagrams.

Orgel. (Mutin, les origines de l'Orgue) 107. Ehrenhofer, Taschenbuch des Orgelbau-Revisors (Bespr. v. A. Schweitzer) 115. Kothe-Forchhammer, Führer durch die Orgel-Literatur. Bearb. v. O. Burkert (Bespr. v. A. Schweitzer) 119. L'orgue de Saint-Pierre de Rome 259.

Originality, Corder on 13.

Orozco, Juana *59* f.

Ortiz, Diego *295*.

Ortsgruppenberichte aus:
Basel 369.
Berlin 163, 305, 370, 406.
Brüssel 68, 165, 306.
Dresden 68, 130, 232, 274.
Evanston 165.
Heidelberg 202, 407.
Kopenhagen 307.
Leipzig 100, 131, 202.
London 407.
Paris 166, 371.
Stockholm 203, 408.
Warschau 372.
Wien 233. 275, 308, 372.

Osiander, Lucas 254, *513*.

Osney priory 291.

Ouverture. Grüters, Über einige Stellen der Coriolanouvertüre nach Beethoven's Manuskript 79.

Ovid, *122*.

Owens, J. G. *226*.

Oxford antiquities (Headlam) 24.

Pachelbel, Johann 296, 336.

Paderewsky, Symphony 177.

Paër, Ferdinand 27, 349.

Paesiello, 337. 340. *311*.

Päsler, Karl, Zur Notiz (betr. Th. de Wyzewa's Aufsatz im Januarheft der S.I.M. Revue musicale mensuelle, »Une sonate oubliée de J. Haydn«) 203.

Pageant, Chelsea 24; Fulham 120.

Paix 346.

Paladilhe 189.

Palestrina, 40, 43 f., 91, 261, 326, 328, 336, *59*, *256*, *291*, *296*, *472*.

Palmer, S. Ernest 108.

Panufnik, T. 372.

Panum, Hortense 153.

Papal singers 446, *250*.

Papillon de La Ferté 371.

Paradies 337.

Paradisi, P. D. 233, 336.

Parisot, Dom J. 6.

Parker 33.

Parleone, Piero *26*, *30*.

Parry, 4th symphony 178; on Bach's Trauer-Ode 348.
Pascha (Basch) Gottfried *127.*
Pasini, F. 147.
Pasquini, Claudio *396.*
Patenzo, Liberato *527.*
Patiño *68.*
Pattisson, Mamert *484.*
Patron's Fund 108.
Pattee *212.*
Pauer, Max 23.
Paul, Hans *133, 135.*
—, Oscar 130.
Paumann, Conrad 107, 346.
Paul's jacks 289.
Pawlowski 189.
Peake, Ethel 337.
Pearce and Dunstable *233.*
Pécour 388.
Pedal-board and the organ 85, *454.*
Pedal-help, Casson's *460.*
Pedrell, Felipe, L'Eglogue »La forêt sans amour de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon *55*; Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria *469.*
Pedrell, Felipe 147, *591* ff.
Peire Cardinal 111.
Peire Vidal 111.
Pellegrini 346.
Peñalosa *473.*
Pepys, Samuel 148.
Pereyra, M.-Louise 70, *291.*
Perez, David 337. Sonneck, Galuppi oder Perez? *312* (Anfragen).
Pergolesi, J. B. (Gründung einer P.-Gesellschaft in München) 156; 191, 202, 296, 326, 335, 337. Kaiser, Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339. Stabat mater, von Schreck neu herausgegeben 363. Collegium musicum in memoriam Giov. Batt. Pergolese in Wien (Ortsgruppe) 372; *144, 396, 469.*
Peri, 386, *66.*
Perosi 189, 390.
Perotin 147.
Perreau, Xavier, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique (Bespr. v. Hornbostel) 158.
Personality of executants. Article by F. Gilbert Webb 55.
Definition of attractive personality. Physical problems of performance. Rapid nerve-action cultivable.
Pesenti, Martino *520* f.
Peters, C. F. *256* f. s. a. Jahrbuch.
Petri's Irish airs 321.
dei Petrucci, Ottaviano *28, 30.*
Peyrò, José *64, 68, 83* ff.
Pfeiffer (Leipziger Instrumentenbauer) 306.
Pfitzner, Hans 330.
v. d. Pfordten 20, 260.
Philidor, André 70.
Philipp v. Butzbach (Landgraf) *474* ff.
Philipp Wilhelm (Pfalzgraf) *125.*
Philippe le Beau *68.*
Philippi, Maria 322 f.
Philips, P. 23.
Philodem 264, *313, 316* f.
Philosophy of composition 9.
Pianoforte s. Klavier.
Piccini 14, 16.
Pichinini *68.*
Pierat 77.
Pierer *313.*
Pierre Mauclerc 112.
Piovano, Francesco *312.*
Pirro, André 112 f., 142, 352, *493.*
Pistocchi *136.*
Pitch in army bands 393.
Pitti *66.*
Pius X. 92, 378
Plain-chant evolved from "gift of tongues" *232.*
Plass, Ludwig 306.
Platon *316* f., *322.*
Plautus *317.*
Pleyel, Ignaz 153, *311.*
Plutarch 197, *314, 317.*
Pölchau, Georg *111.*
Poglietti, Alessandro 336.
Pohl, C. F. 193, 265, *402.*
de Poilly 75.
Poinçon *571.*
Polak, A. J., Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde (Bespr. v. L. Riemann) 356.
Polen. Poliński, Geschichte der polnischen Musik im Umriß (Bespr. v. Chybiński) 353.
Polyglot and Sectional publications, arrangements between 69, 339.
Polyphonic music, words in (Wooldridge) 300; early British *232.*
Pommer, J. 275, *327* (ff.).
Ponfoort 77.
Pons, Ch. 157.
Pontifical Singers, notes on history of. Articles by Hugh Alexander Douglas 250, 446.
Early days of Christianity, with psalms and hymns; gradual congregationalism. Earliest known papal singers in early IV century (S. Silvester); S. Gregory's orphanage. The Primicerius and Schola cantorum. Avignon and Roman choirs.
Poppe 275.
Porlon 74.
Porphyrius *323.*
Porpora, N. 132, 336.
Porsile *397.*
de la Porte, Compes 183.
des Portes, Ph. *484* f.
Porth, Victor 130.
Positive organ (Casson's) *467.*
Possevin *314.*

Post, Charles Johnson *230.*
Dom **Pothier** 107.
Pougin, Arthur 196.
Poujaud, Paul 91.
Präsidial-Bestimmungen der IMG. Besondere, 36 d.
Praetorius, Bernhard *474* ff.
—, Michael 7, 222, *27*, *590* ff.
Pratt, Waldo, on "ut queant laxis" 166.
— — S. 166.
Praun *424.*
Predieri, Giac. Cesare *527.*
—, Luca Antonio *397.*
Preibisch, Walter *516.*
Preising 62.
Prelinger, Fritz 115.
Preobrashenski 147.
Prieger, Erich 191, 392.
Prill, Emil 336.
Primicerius *448.*
"Principale" 276 c.
Printemps, Jacques 78.
Printz, Joh. Caspar *493.*
Prochazka, Rud. s. Kothe.
Prod'homme, J. G. (Neue Opern in Paris) 156 f. La section de Paris 166 u. 371. Spontini et Ch. Gounod 325.
Prod'homme, J.-G. 69, 353, 371.
Prohaska, Carl 233.
Pronunciation of Latin and Greek 25.
Proske, Carl 147.
Prospectus of Society, 1 a, 276 d.
Prout, Ebenezer † 108.
Prudhon 189.
Prüfer, Arthur, Aufführung von Monteverdis »Orfeo« in Bologna 261.
Prüfer, Arthur 20, 100, 131, 202, 233, 260.
Prunières, Henry, Lully (Bespr. v. de La Laurencie) 196.
Psalm. Quittard, Un recueil de Psaumes français du XVIIe siècle *483.*
Le privilège concédé aux Ballard; un recueil inconnu sorti des presses des Ballard: »Cinquante Pseaumes de David, mis en vers françois par Philippes Desportes, abbé de Thiron et mis en musique à quatre & cinq parties par le Sieur Signac ... Premier Livre ... Pierre Ballard, 1630.« Desportes est assez connu; le musicien Signac inconnu *484.* La musique de cet ouvrage 487. Supplément musical *497.*
Psellos, Mich. *318.*
Pseudo-Euclides *316.*
Psychologie. Krueger, Mitbewegung beim Singen, Sprechen und Hören 180 ff. und 205 ff. Seydel, Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme 311. Polak, Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde (Bespr. v. L. Riemann) 356.
Ptolemaeus *314* f., *319* f., *322* f.
Pugnani *311.*
Purcell, Henri 67, 336 f., *68.*
— by two methods. Article by Ch. Maclean 215.
Dido and Aeneas at Guildhall School and Witch of Endor at Queen's Hall.
Purcell's Witch of Endor 109, 275; trombone-march 348.
Puritans and organs 85.
Putlitz, Julius 191.
Pythagoras *318*, *322.*

Quarters (chimes) 290.
Quasim, Abul 262.
Quantz, Joh. Joachim 22, 312, *398.*
de **Quevedo**, Don Francisco *64.*
Quiñones de Benavente, Lúis *58*, *66.*
Quittard, Henri, L'orchestre des Concerts de chambre au XVIIe siècle 1. Un recueil de Psaumes français du XVIIe siècle *483.*
Quittard, Henri 71, 259, 346, *255.*

R., H. Mathis Lussy † 191.
Rachmaninoff, Toteninsel 179.
Radecke, Ernst 21, 261.
Radet, Edmond 196.
Radiciotti *469* ff.
von **Radom**, Nicolaus 357.
Raff, Joachim 195.
Rafn, Gerhard 165.
Ragueneau *157.*
Raguenet *483.*
Rahm-Rennebaum 130.
Raimon de Miraval 111.
Raingo 73, 77.
Rakoczy, Prince 11.
Rally, Lola 337.
Ramann, Lina 351.
Rambaut de Vaqueiras 111.
Rambout d'Orange 111.
Rameau, J.-P. 52, 67, 202, 335 f., 346, 371, *144.*
Ramler 17, 171.
Ranelagh Gardens 24.
Rank, J. *395.*
Rathbun, G. *203.*
Ravel 107, 152.
Rautenstrauch, Johannes 246 f.
Razzi, Serafino *29*, *31* f.
Read, Angelo M. *230.*
Rebel 132.
Rebhun 275.
Recapitulations, abbreviated 11.
Reckhals, Jacob *138.*
Redi *398.*
Reed, Verner Z. *230.*
v. **Rees** *398.*
Reeves, Sims 228.
Reger, Max 53, 141, 222, 242, 261, 296, 331 ff.
Regnart, Jacob *264.*
Reich 78.

Reiche, Gottfried 305.
Reichardt, Joh. Friedrich 172, 307, 338, 341, 369.
Reichert, Arno 368.
Reimers, Paul 337.
Reinach, Th. 371, *315.*
Reinecke, Carl 100, 195, † 223, 353.
Reinick, Rob. 280.
Reinthaller, Walther 308, 372.
Reissmann, Aug. 297 f.
Reiter, Joseph 391.
Rellstab, Ludwig 24.
Renaudin 74.
Renault 72.
Renier *30.*
Renner, Dorothea 347.
de Rensis, R. 107.
Repetition weak in initial subjects 10.
Reports, French Section historical 69.
Reproduction from Sectional publications, arrangements for 69.
Requeno *313.*
Resinarius, Balthasar 254 ff.
Restori *30.*
Reutter *403.*
Révész, Geza 227.
Reys, Jacobus 148.
Rezon 100.
Rhau, Georg 254, *386.*
Rheinberger, Joseph 296.
Rhythmic patterns 9, 10.
Ricardi, Jacomi *261.*
Ricci, Ida 336.
Richard de Fournival 111.
Richart de Semilli 111/112.
Richter, Bernhard Friedrich 113.
Richter, Bernhard Friedrich 136, 246.
—, Franz Xaver 149, 154.
Richter, Otto. Noch einmal: Zur Wiedererweckung der Schütz'schen Weihnachtshistorie 167.
Richter, Otto 130, 191.
Riedel, Carl 226.
Riegl, A. 39, 43.
Riemann, Hugo. v. Frimmel, Beethoven-Jahrbuch II. Bd. (Bespr.) 115. 4 Hörner zu Joh. Frdr. Fasch's Orchestersuite in G 368. Die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien *569.*
Riemann, Hugo, Musik-Lexikon (Anon. Bespr.) 122. Ludwig, Zur »modalen Interpretation« von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts 379.
Riemann's dictionary 122, 132 b.
Riemann, Hugo [Herausgeber] s. Thayer, A. W.
Riemann, Hugo 20, 41 f., 61, 67, 92, 99, 103 f., 118, 123, 132. Abert, Die Riemann-Festschrift 146; 153, 158, 165, 183, 197, 260, 308, 364, 372, 376, 379, 407, *11, 294, 299, 407, 592.*
Riemann, Ludwig. Auer, Akustik (Bespr.) 57. Hansing, Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen (Bespr.) 351. Polak, Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde (Bespr.) 356. Voigt, Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen (Bespr.) 359. Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern (gegen Hohenemser) *595.*
Riemann, Ludwig *329* f., *388, 390.*
Ries, Ferdinand 116.
v. Riesemann, Oskar, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges (Bespr. v. P. Wagner) 122.
v. Riesemann, Oskar 147.
Rietsch, Heinrich 21, 261, *569.*
Rietschel, Georg 249.
Righini *311.*
Rigveda 164.
Rimski-Korsakoff 70.
Rink, H. *231.*
de los Rios, Amador *592.*
Ritter 56.
—, Christian 149, 274. Kantate »O amantissime Jesu« v. Buchmayer hrsg. (Bespr. v. Heuß) 397.
—, William 107, 153.
Robert, P. L. 92, 107.
Robert de la Pierre 112.
Robert Mauvoisin 112.
Roberts 33.
Robidoux *149.*
de la Roca, Don Mateo *60.*
Rochlitz, Friedrich 99, 245.
Rockstro's hist. of music 25.
Rodriguez, Rosa *59.*
de Roeck, G. 77.
Roeder, Karl 62.
Rösch, Ulrich 120.
Roeser, Valentin 361.
Roger d'Audeli 111.
Rolland, Romain 148, 196, 346, 392, *61, 255.*
Rolle 173.
—, Georg 62.
Roman Gradual 100 a.
Roman, Manuel *59.*
Rombouts, Pieter 74.
Romstet (Kupferstecher) *111.*
Rosa, Salvator 337.
Rosar 78.
Rose, French cathedrals 25.
Rosé, Arnold 308.
Rosegger, P. *347, 362* ff.
Rosenfeld, Leopold 155.
Rosenmüller, Joh. *116, 125* f.
Rosenthal, L. 116.
Rosetti 172.
Rosewelt *199* f.
Rosini *314.*
Ross 6.
Rossbach *314.*
Rossi, Luigi. Wotquenne, Etude bibliographique sur le compositeur napolitain L. R. (Crit. p. Closson) 123.

Rossi, Salamone *509.*
dei **Rossi**, G. *26.*
Rossini, Gioacchino 21, 114, 149, 172, 278, 358, *66.*
de **Rore**, Ciprian *256.*
Roth, Ansgarius 203. Ortsgruppenbericht Stockholm 408.
Rothe 100.
Rottenburgh 73 f., 77.
Rotter, Curt, Volkslieder aus der Rheinpfalz, mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt. Hrsg. von Heeger und Wust (Bespr.) 360.
—, Kohl, Die Tiroler Bauernhochzeit (Bespr.) 60, 202.
Rousseau, J. J. 173, 371, *144* f., *387.*
Rovetta, Giovanni *523.*
Royal Academy of Music, 1720—1728, Italian opera venture 442.
Royal Coll. of Music Library 22, 25, 108.
Różycki, Hyacinth 357.
Rubinstein, Anton 118, 233.
Ruckers *73.*
—, André 75 f.
— le vieux, Hans 75.
—, Johannes 75 f.
Rudel 111.
Rudolf 119.
Ruelle, Ch. Em., Le musicographe Aristide Quintilien *313.*
Ruelle 371.
Ruiz, Juan *592.*
Rule Britannia *534.*
Rules of the Society 36 a.
Ruloff, Bartholomeus *310.*
Runge, Paul 147, *569.*
Rungenhagen 120.
Russischer Musikverlag 168 a (3), 2 a, b.
Rust, F. W. 307, 369.
—, Wilhelm 323.
Rutz, Ottmar. Krueger, Mitbewegung beim Singen, Sprechen und Hören 180 ff. u. 205 ff. Seydel, Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme 311.
Rychnovsky, Ernst. Konzertbericht (Keußler) aus Prag 157. Ottokar Hostinsky † 190.

Sabbadini *26.*
Sabbatini, Galeazzo *519* f.
Sacchetto, Rita 21.
Sachs, Curt. Kuhlo, Geschichte der Zelter'schen Liedertafel v. 1809—1909 (Bespr.) 119. Die erste Blütezeit der Brandenburgischen Hofmusik (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 306. Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686) *105.* Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns *590.*
Sachs, Curt 306.
Saint-Evremont *68, 70.*
de **Saint Georges Lindsay**, Lionel *151.*
Sainte-Croix *314.*
Saint-Saëns, Camille 157, 189, 356.
Salieri, Antonio 259, *403* f., *441.*
Sammlung alter Musikinstrumente (Kgl. in Berlin) 22.
von **Samter**, Wenzel 357.
Sánchez *471.*
Sandberg, Oskar 203.
Sandberger, Adolf 20, 23, 107, 260, 271.
Sandow, Eugen 336.
Sanmartini, Giuseppe 335.
de **San Miguel**, Manuel *59.*
—, Maria *59.*
Sannemann, Friedrich, Die Schulgesangfrage auf d. IV. Musikpädagogischen Kongreß 1908 zu Berlin (Bespr.) 62.
Santini 119.
Santley's reminiscences 227.
Saracinelli, Ferdinando 386.
Saran, F. 180 ff., *570.*
Sarasin *300.*
Satzungen der IMG. 36 a.
Sauer 191.
Savart 72.
Saville, M. H. *231.*
Savio, Charina Fina 261.
Savioni, Mario *525.*
Sax 73, 77 f.
Saxius *313.*
Sayoffsky, Hans Georg *117.*
Scadrowsky, H. *327* (ff.) *380* (ff.)
Scarlatti, Alessandro 295, 326, 337, *69, 396, 404* ff., *410, 416* f., *420, 422.*
— and finales (Dent) *544.*
— Domenico 336, *69.*
Schaefer, K. L. 227.
—, M. 227.
Scharwenka's p. f. school 168 a (14), 204 c.
Schatz, F. 347.
Scheibler, Ludwig, H. v. Hase, J. Haydn u. Breitkopf & Härtel (Bespr.) 193. Müller-Reuter, Lexikon der Deutschen Konzertliteratur (Bespr.) 194. Engl, Jos. Haydn's handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 u. 95 (Bespr.) 265. Bauer, Franz Schubert (Bespr.) 297. Nagel, Beethoven u. seine Klaviersonaten (Bespr.) 353.
Scheidt, Samuel 191, 275, 352.
Schein, Joh. Hermann 135, 191, 275, 335, 355, *296.*
Scherber, Ferdinand 395.
Scherer, (Instrumentenbauer) 22.
Scheretie, Joh. Joachim (Graf) *395.*
Schering, Arnold 20, 55 129 ff., 148, 157, 260, 362, *511.*
Schering, Arnold, G. Ph. Telemann. Oratorium »der Tag d. Gerichts« und Kantate »Ino«. Hrsg. v. M. Schneider, Denk-

mäler Deutscher Tonkunst, Bd. 28. (Bespr.) 16. Kothe-Prochazka, Abriß d. allg. Musikgeschichte, 8. Aufl. (Bespr.) 61. Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters f. 1908 (Bespr.) 118. Zur Musikästhetik Kant's 169.
Schering, Arnold [Herausgeber] s. Bachjahrbuch.
Scherrer 235.
Sches 75.
Scheurleer, D. F. Het muziekleven in Nederland in de 18e eenw. (Bespr. v. Leichtentritt) *309.*
Scheurleer, D. F. 222.
Schiedermair, Ludwig, K. Storck's Mozart (Ausf. Bespr.) 13. Kapp. Franz Liszt (Bespr.) 351. Erwiderung (gegen Kinkeldey) 406.
Schiedermair, Ludwig, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18 u. 19. Jahrhunderts. Simon Mayr. (Bespr. v. Kinkeldey) 357.
Schiedermair, Ludwig 20, 149, 260, 296, *108, 115.*
Schiff, Hermann 24.
Schikaneder *468.*
Schiller, Fr. v. 171, 182, 298, 314, 339.
Schilling *387.*
Schillings, Max 332.
Schindler, Anton Felix 104, biog. of 100 b. Hüffer, A. F. Sch., Der Biograph Beethoven's (Bespr. v. Frimmel) 118.
Schittler, Ludwig 156, 202, 296.
Schlesinger 116.
Schletterer, H. M. 362.
Schlick, Arnold *294, 298.*
Schlöger, Matthäus 308.
Schloolcraft, Henry R. *155, 231.*
Schlossar, A. *343* (ff.).
Schmelzer, Joh. Heinrich *116, 131.*
Schmid, Josef 156.
—, W. 21.
Schmidlin 355.
Schmidt, P. W. *12.*
—, R. 130.
Schmidt-Annaberg, Trude 337.
Schmitz, Eugen, Antonio Brunelli als Monodist 383. Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert *509.*
Schmitz, Eugen, Richard Wagner (Anon.) 358.
Schmitz, Eugen 156, 260, 395, *510.*
Schmügel 369.
Schneider 21.
—, Friedrich 17, 226.
—, L. *136.*
Schneider, Max, »Neues« vom alten Bach 272. Das fünfte Deutsche Bachfest in Duisburg 322. Über die musikalische Praxis der Bachzeit (Referate über seine beiden Ortsgruppenvorträge) 305 und 406.
—, on Bach trumpet 276 b, 305.
Schneider, Max. Schering, G. Ph. Telemann, Oratorium »Der Tag des Gerichts« u. Kantate »Ino«. Hrsg. v. M. Schneider, Denkmäler d. Tonkunst Bd. 28 (Bespr.) 16; 114.
Schneider, Max 239, 242.
Schnerich, Alfred. Erwiderung (gegen Otto Wissig über Franz Schubert's Messen) 271.
Schnyder-Daegling, Else 370.
Schober 298.
Schobert, Johann 67.
Schoener *105.*
Schönberg, Arnold 261.
Schola Cantorum of St. Hilary *253, 446.*
Schoonderbeck, Johann 337.
Schopenhauer 314.
Schott, B. 77.
—, Joh. Georg *474.*
Schottky *343.*
Schramm, Paul 336.
Schreck, Gustav. (Ausgabe von Pergolesi's Stabat mater) 363.
Schreck, Gustav (60. Geburtstag) 22, 323.
Schröder, Hermann 356.
Schröter, Leonhard 191.
Schrötter *105.*
Schreyer, Johannes 272.
Schubart 225, 264, 349 f., 369.
—, H. *21.*
Schubert 118.
—, Franz 52, 54, 91, 106, 150, 181 f., 194 f. Über Franz Schubert's Messen (Erwiderung von Schnerich gegen Wissig) 271, 295. Bauer, Franz Schubert (Bespr. v. Schubler) 297, 307, 311, 314 f., 396, *173.*
—, Fritz 308, 372.
Schubiger, Anselm 120.
v. Schuch, Ernst 390.
Schütz, Heinrich 17. Zur Wiedererweckung der Sch.'schen Weihnachtshistorie (Dresdner Ortsgruppenbericht v. Wustmann) 130. (Rychnowsky,) Sch.'s Weihnachtsoratorium in Prag 157. In Straßburg 157. O. Richter, Nochmals: Zur Wiedererweckung d. Sch.'schen Weihnachtshistorie 167, 191, 222, 362. *264, 290.*
— —, (Kulturhistoriker) *146.*
Schulgesang s. a. Lied.
—, Sannemann, Die Schulgesangfrage auf d. IV. Musikpädagogischen Kongreß 1908 zu Berlin (Bespr.) 62.
Schulz, Erna 335.
—, J. P. A. 173 f., 307, 369, *368.*
Schumann, Clara 203.
—, Georg 322, 334.
—, Rob. 52, 57, 91, 112, 118, 129, 195, 203, 223, 227. Schumann-Museum in Zwickau i. S. 265. Abert, Rob. Schumann's »Genoveva« 277; 295 f., 307, 351, *173.*
Schuster 349.

Schwartz, Rudolf [Herausgeber] s. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.
Schwartz, Rudolf *28*, *260*, *594*.
Schweitzer 14.
Schweitzer, Albert. Ehrenhofer, Taschenbuch des Orgelbau-Revisors (Bespr.) 115. Kothe-Forchhammer, Führer durch d. Orgel-Literatur. Bearb. v. O. Burkert (Bespr.) 119.
Schweitzer, Albert 132 a.
Schweitzer, Albert 21, 112 f., 142.
Schweizelsperger, Caspar *137*.
Schwengers 322.
Schytte, Ludwig 155.
Scribe, E. 278.
Scotto, Girolamo *27* f.
Sebald, Amalie. Thomas-San-Galli, Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, A. S. (Bespr. v. Frimmel) 358, 405.
Sebastiani 239 ff.
Sebert *105*.
Sectional publications, arrangements for reproduction from, 69.
Seebach 245.
Seebach-Niemann, Marie 61.
Seidl 298.
Seidl, Arthur, Erwiderung 129.
Seidl, Arthur 55, 203.
Seidlinger, Christian Ferdinand *132*, *135*.
Seiffert, Max 56, 108, 275, 296, 306, 334 f., *134*, *136*, *385*, *387*, *390* f., *526*.
Seiffert, Max. Heuß, Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Einrichtung von Chrysande-Seiffert 217.
—, Max [Herausgeber] s. Mozart, Leopold.
Sekles, Bernhard 333.
Selenka, M. *300*, *306*.
Senatra, Armida 336.
Senff, Barthold 340 f.
Senfft von Pilsach 226.
Senfl, Ludwig 254 ff., 336.
Servières, G. 107.
Serrato, Arrigo 336.
de Sévérac, Déodat 153, 167.
Seydel, Gérard *323*.
— 130.
Seydel, Martin, Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalische Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme 311.
Seydel, Martin 183.
Seydelmann, Franz. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Bespr. von Abert) 349.
Seyff-Katzmayr 372.
Seward, Theodore S. *203*.
Shakespeare, William 278 f., 298, *79*.
— and music (Naylor) 300; and Irish airs 319.
Sharp, Somerset folk-songs 25; Dorset ditto 60.
Shaw, Bernard 259.
Shedlock, Beethoven's letters 24.
Shedlock 116.
"Short octaves" 85.
Sibelius, Valse triste 18; bust 168 a (60)
Sicher, Fridolin 120.
Siebeck, H. 146.
Siegl, Katharina 118.
Sievers, Eduard 180 ff., 205 ff., 312, *570*.
Signac *484* ff. (s. Quittard).
Signorucci, Pompeo *509*.
Silvester, Saint *250*.
Simmel, G. *327* (ff.).
Simmelkiaer 308.
Simon, Alicja 372.
Simonet, Etienne 75.
Simpson, Christopher 3.
Sinding, autobiog. 3 a; works 177.
Singspiel s. Oper.
Sinigaglia's serenade 168 a (17).
Sitt, Hans 168 a (16).
Sittard, J. *106*, *115*, *127*.
Sixtus V. 43.
Skjerne, Godtfred. Plutark's Dialog om Musiken (Bespr. v. Thuren) 197.
van der Slagmeulen, I. B. 74.
Sleeper, H. D. 166.
Slezak, Leo 390.
Smart, Henry (Spark) 396.
Smend, Julius 140, 244.
Smetana, Friedrich 52, 190.
Smith 6.
—, Erminnie A. 231.
Snoeck, César (Instrumentensammlung) 71. Collection of instruments 68 b.
—, Egidius 74.
—, Marcus (alias Broché) 74.
—, Marc 73.
Socquet 72.
Sohet 75.
de Solis, Don Antonio *76*.
Somers, Laurentius 74.
Somerset folksongs (Sharp) 25.
Sommaire du Bulletin français de la S.I.M. s. Bulletin français.
Sommer 275.
Sonata-form, new developments 11.
Sonate. Nagel, Beethoven u. seine Klaviersonaten (Bespr. v. Scheibler) 333.
Songs of Erin 322.
Sonneck, O. G. 98. Galuppi oder Perez? *312*. (Anfragen.)
Sonneck, O. G. 166, *199*, *204*. *223*.
Sophie Charlotte v. Preußen 306.
Sopronyi, Heinrich 165.
Soriano 336.
Soriano-Fuertes, Mariano *592*.
Soto de Langa, Francisco *472* f.
Southgate 35.
Spadlman 72.
Spalding, Albert 336.
Spark's memoirs 25, 396.
von Spaun, A. *332*, *334*, *346*, *378*.
Speech, Lernean 94.
Speer, Cinderella 177.

Spencer, Herbert 164.
Sperontes 232, 307, 338, 355, 369.
Speyer, Edward 116.
Spiro, Friedrich. Das Mozartfest in Salzburg 389.
Spitta, Friedrich 148, 157, 261.
—, Philipp, 113, 119f., 122, 130, 134f., 141, 203, 238ff., 272f., 297f., *291.*
Spörl *569.*
Spohr, Louis 21, 129, 287.
— and the baton (Maclean) 150.
Spontini, Gasp. 21, 114, 156, 226. Prod'homme, Spontini et Ch. Gounod 325.
von **Sporck,** Joh. Wenzel (Graf) *403, 440.*
Springer, Hermann. Ortsgruppenberichte Berlin 163, 306, 406. Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen *25.*
Squarcialupi *30.*
Squire, Barclay, Roy. Coll. Music catalogue 25.
Stacey, Reid *231.*
Stackelberg 72.
Staden, Joh. *474, 510.*
Stadler 297.
Stage, English (Sharp) 25); conventions (Fitzgerald) 59.
Stahl 254.
Stainer, Cecie 221; "O Rosa Bella" *232.*
Stainer, J. F. R. (Dunstable) *235, 244.*
Stamitz, Joh. 16, 19, 157, 165, 335, 371f., *311.*
Stanford; as composition-master 8; ode to discord 176, 192; Petrie collection 321; Funeral-march from "Becket" 348.
Stanley, Albert A. Pres. of American Section 165, 228, on statistics of IMG. publications 338.
Starmer, see Chimes.
Starzer, Catharina *398, 402.*
—, Jos. 119, *440.*
Statistics of rhythm 11, of IMG. publications (Stanley) 338.
Steam navigation and music (Maclean) 187.
Steeghmans 79.
Steenbergen, J. 78.
Steffani, Agostino 352, *510, 527*f.
Steglich, Rudolf 132.
Stein, Fritz. Beethoven MS. symphony 132c, 154.
Stein, Fritz. (Über eine unbekannte Jugendsinfonie Beethoven's?) 154, 191f.
Steiner, 116.
—, Joh. Ludwig 354.
—, Nikolaus Leonhard *127.*
Steinitzer, Max 147.
Stendhal-Beyle, Henri 358.
Stephani, Hermann 100, 190.
Stern, W. 227.
Stern'scher Tonvariator *18.*
Steup, H. C. 362.
Stevenson *231.*
Stieber, Gottfried *130.*
Stieler, Carl *326.*
Stimme. Krueger, Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören 180ff. und 205ff. Seydel, Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutz'schen Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme 311.
Stölzel, Gottfried Heinrich 247.
Stötzner 265.
Stokes (Elizabeth) on Audit office records 300.
Stollberg (Gebrüder; Hoboisten in Ansbach) *136*f.
Stolpe 372.
Stoltzer, Thomas 254f.
Storck, Karl. Schiedermair, K. Storck's Mozart 13.
Storm-music, 13.
Stow's Survey of London *235.*
St. Peter's, Rome, organ at 259, 276a.
Stradella, A. 337, 392, *527.*
Stradivari 75.
Van der Straeten 74.
Straube, Karl (Ausgabe v. Bach's Magnificat) 363.
Straube, Karl 107, 331.
Strauss, Johann *332.*
Strauss, R., by Ernest Newman 25.
Strauss, Richard 20, 146, 150, 195, 260f., 307, 329f., 392.
Streatfeild on Handel in Italy 299.
Stricker, Augustin Reinhard *136.*
Striggio, Alessando 291, *511.*
String quartets (Niecks) 109.
Stronck-Kappel, Anna 323.
Stührlin 275.
Stummer 275.
Stumpf, Karl, Die Anfänge der Musik (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 164.
Stumpf, Karl 57, 147, 158, 207, 227, 265, *13, 15, 24, 145, 172, 306, 389*f.
Suart, Evelyn 336.
von **Süss,** M. *344, 346.*
Süssmayer 27.
Suk, Josef 168a (15).
Sulzer 150, 171, 173f.
Sumerian psalms (Langdon) 25.
Susato, Tilman 67.
Susemihl, Fr. *315*f.
Suter, Hermann 332.
Swan, James G. *231.*
SWEDISH church and school songs 397.
Sweelinck, Jan Pieters 23, 57, 222, 336.
Sweet, phonetics 26.
Synagogalmusik s. William Wolf.
Synagogue music (Hast) 396.
Szadek, Thomas 357.
Szarzynski, Silverius 372.

Tagliani 21.
Talmudic hymns 25.
Tandler, Julius 107, 153.

Tangents in music (Gilbert Webb) 224.
Tanz. Wetzel, Beethoven's Mödlinger Tänze 103. (J. G. Noverre 119.) Heuß, Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden (durch K. Buchmayer) 386.
Tappert'sche Bibliothek v. d. Kgl. Bibl. in Berlin erworben 54.
Tardini *312*.
Tarditi, Orazio *522* f.
Tarquini, Vittoria 299.
Tartini 336, *296*.
Taubert, Hans 68.
—, Gottfried 387.
Tausig, Carl 336.
Taylor, psychology of singing 26.
Taylor, Marshall W. *204*.
Teiber, Therese *398*.
Tekhawita, Catherine *151*.
Telemann, Georg Philipp. Schering, G. Ph. T. Oratorium »Der Tag des Gerichts« und Kantate »Ino« Hrsg. v. M. Schneider. Denkmäler d. Tonkunst Bd. 28. (Bespr.) 16; 131. 247, 335, 369, 371 f.
Tempo in music (Gilbert Webb) 223.
Tenaglia 337.
ten Kate, H. *231*.
Termont 74.
Terry, ed. of Byrd's mass 168a (39), on Byzantine liturgy 407.
Tesi, Vittoria *398*, *401*.
Tessarini, Carlo *311*.
Text-books, composition 8.
Thalberg, Oskar 233.
Thari, Eugen 251.
Thayer, Alexander Wheelock 115, 265, 354.
Thayer, A. W. L. v. Beethoven's Leben, weiter geführt v. H. Deiters. Hrsg. v. G. Riemann. Bd. IV. (Bespr. v. Frimmel) 123.
Thayer-Deiters-Riemann life of Beethoven 123, 132b, 168a (55).
Theile, Johann 239 ff.
Theophrast *318*.
Théorbe als Begleitinstrument 259, 346.
Thibaut (König v. Navarra) 112, *574* f.
Thibaut comte de Bar 112.
Thibaut de Blason 112.
Thiel, Carl 336.
Thierfelder, Adolf 21, 261.
Thode, Henry 38.
Thoinan 196.
Thomar 75.
Thomas, Ambroise 21.
Thomas-San-Galli, Wolfgang A. Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Amalie Seebald, Lösung des vielumstrittenen Problems. (Bespr. v. Frimmel) 358.
Thomas-San-Galli, Wolfgang A. Erwiderung (gegen Frimmel) 405.
Thomasius 339.
Thompson, Gilbert *231*.
Thompson, Herbert. See Birmingham and Newcastle.
Thomson 116.
Thouvenel père 72.
Three-line organ music 88.
Thuren, Hjalmar. Norlind, Latinska skolsånger i Sverige och Finland (Lateinische Schullieder in Schweden und Finnland) Bespr. 195; Skjerne, Plutark's Dialog om Musiken (Bespr.) 197.
Thuren, Hjalmar *334*.
Tieck, 277 ff.
Tiersot, Julien. Notes d'ethnographie musicale. La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unies et Canada) *141*.
I. Quelques rares travaux précédemment accomplis *142*. Observations musicales au Canada *147*. III. Les Iroquois et les Hurons *158*. IV. A New York chez Krehbiel, Boas et Miss Curtis *162*. V. A Washington chez Miss Fletcher *170*. VI. quelques observations générales sur la musique indienne *190*. VII. quelques détails *196*. VIII. Le chant des nègres américains *200*. X. chansons *210*. XI. Transcription de quelques chansons d'une vieille nègresse *214*. Bibliographie *223*.
Tiersot, Julien. Gluck. (Bespr.) 266.
Tiersot, Julien, 346, *231*, *326*, *328*, *395*.
Timpani (Cleather) 407.
Tinctoris, Johannes 147.
Tinel, Edgar 68, *473*.
Tischer, Gerhard 20, 260.
Titelouze 352.
Titze *319*.
Tobias, by Haydn 9a, 50.
Tobler, Alfred *380* ff.
Tödten 130.
Todi *311*.
Toeschi, G. B. 119, 154, 335.
Tomasini, Franciscus *395*.
Tondorff, Conrad Christoph *117*, *133*.
Torelli, Giuseppe *136*.
Tosi *296*.
Toteninsel, by Rachmaninoff 179.
Totenliste.
Joach. Andersen 155. Viggo Bielefeld 155. Charles Bordes 91. Ove Christensen 155. Ottokar Hostinsky 190. Ernst Holzer 225. F. Gustav Jansen 348. Thorald Jerichau 155. Oswald Koller 347. Mathis Lussy 191. Gotfred Matthison-Hansen 155. Aloys Obrist 348. Carl Reinecke 223. Leopold Rosenfeld 155. Ludwig Schytte 155.
Trabaci 346.
Tracy, Edwin S. *171*.
Traetta 15.
Trauer-Ode of Bach (Parry) 348.
Trautmann 20, 260.
Traversari *26*.
Trazientinus, Francesco 72.
Trenholme's history of Iona 62.

"Tristan" devoid of full closes 9.
Troubadours s. Aubry, Beck.
Trouvères s. Aubry, Beck.
Troyer, Carlos *197, 231.*
Truchses, Otto *471.*
Trumpet in Bach's time 276b, 305.
Trunk, R. 333.
Tschiska *343.*
Türk, Daniel Gottlob 226.
Tuerlinckx, 73, 77f.
Tunder, Franz 274, 334.
Turini, Francesco *516*ff.

Ubald, Frédéric *471.*
Uccellini 148, 335.
Uc de Saint Circ 112.
d'Udine, Jean 266.
Ugoni, Francesco *515.*
Ulbrecht, Johann *117.*
Umling, Adele 275, 372.
Unger, Max 116, 359, 405.
Upton, woman in music 26.
Ut queant laxis (Waldo Pratt) 166.

Valdès, Pedro *66.*
de Valdivielso, José *76.*
Valdrighi *27.*
Valentin, Caroline *125, 128, 135, 482.*
—, Karl 203, 408.
Valentini, Giovanni *517* f.
de Vallombrosa, A. 259.
Van den Eynden 78.
Vanderlinden, Joannes 74.
Variations, Mendelssohn's 13.
Varro 264, *318.*
Vasari 37.
Vasquez *473.*
Vassal, H. *156.*
Vecchi, Orazio 202, 235 f., *27, 61, 511.*
Vedda 164.
Velden, Johannes 165.
Venetus Marcianus *323.*
Venosa, Gesualdo principe da *256, 261, 291.*
Veracini 336.
Verdi, Giuseppe 21, 53.
Verdugo, Sebastian Martinez *68.*
Verhasselt 77.
Verhoeven 78.
Verità, Marco (Graf) *257.*
Vesi, Simon *524* f.
Vestris 21.
Vetter, D. 248.
—, Else 337.
Viadana, L. *509.*
Victoria, Thomas Ludovicus *59.* Pedrell, Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria *469* (Neues zur Biographie V.'s).
Vidal 74.
Vielle s. Bulletin français de la S. I. M. VIII, IX.
Vienna Congress, Official report 372a, 375.
Vienna system, zither 36.
Vieuxtemps, Henri 118.
Vilegaignon *142.*
Vincent, A. J. H. *314.*
Vincenti, Giacomo 384, *520.*
Vincenz von Mantua (Herzog) *276.*
da Vinci, Leonardo *396.*
Vinciguerra *28.*
Viotti *311.*
Virdung *590* f.
Vischer (Fischer), Johann *135.*
Visetti 35.
Vitali, Giov. Angelo 335, *128, 134.*
Vitruvius *318.*
Vitry 19.
Vits, H. 78.
Vivaldi, Antonio 335, 337, *310.*
Vivarino 148.
van Vliet, C. 336.
Vocĕro 143.
Vogel, Emil 384, 397, *255* f., *259, 269 285, 509* (ff.).
—, Kurt 336.
Vogelhuber 254, 256.
Vogelstimmen. Voigt, Exkursionsbuch zum Studium von Vogelstimmen (Bespr. v. L. Riemann) 359.
Vogt, Felix 191.
Voice-formation (Macnamara) 93.
Voigt, A., Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen (Bespr. v. L. Riemann) 359.
—, Woldemar 112.
Voigt, Woldemar 323.
Volbach, Fritz 21, 261.
Volkelt, Johannes 146.
Volkmann, Robert 222.
Volkslied, Volksmusik. Batka, Die Technik des Volksliedes (Referat über seinen Ortsgruppenvortrag) 275. Volkslieder aus der Rheinpfalz, mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt. Hrsg. v. Heeger u. Wust (Bespr. v. Rotter) 360. Hohenemser, Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern *324.* Hierzu: Erwiderung von L. Riemann *595.*
Voltaire *70.*
Vopelius 248.
Vorlesungen über Musik[1])
Basel **20, 259.**
Berlin **20,** 54, 92, 153, 189 f., **259** f.
Bern **20, 260.**
Bonn **20, 260.**
Breslau **20** (vacat) **92, 260.**
Brüssel 54, **346** f.
Charlottenburg 54.
Cöln (Handelshochschule) **20, 260.**
Czernowitz **20** (—)
Darmstadt (Techn. Hochschule) **20, 260.**
Dessau 54, 92.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bedeuten Universitätsvorlesungen.

Eberswalde 153.
Erfurt 153.
Erlangen 20, 260.
Frankfurt a. M. 19.
Freiburg (Schweiz) 20, 260.
Gand 347.
Genf 20.
Gießen 20, 260.
Greifswald 20, 260.
Halle a. S. 20, 190, 260.
Hamburg 190.
Heidelberg 20, 260.
Jena 20.
Kiel 20, 222, 260.
Königsberg 20, 260.
Kopenhagen 54, 153, 260.
Leipzig 20, 260.
Lissa 54.
Lüttich 19, 107, 222.
Lund 54, 260.
Mailand 154.
Marburg 20, 54, 260.
München 20, 107, 260.
Münster (i. W.) 21, 260 f.
Neuchâtel 21.
Prag 21, 260.
Rostock 21, 260.
Stettin 54, 154.
Straßburg 21, 260.
Tübingen 21, 260.
Wien 21, 107, 260.
Zürich 21, 260.
Vosgien, P. 75.
Voss, Otto 407.
Voth, Henry R. *231.*
Vuillaume, N. 72, 74.
Vulpius *468.*

Waelrant, Hubert 336.
Wäschke, H. *140.*
Wagener 157 (fälschlich Wagner).
Wagnalls, opera stars 26.
Wagner, Eugène 167, 371.
—, Peter 20, 260.
Wagner, Peter. v. Riesemann, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges (Bespr.) 122. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 23. Jahrgang (Bespr.) 352.
Wagner, Richard 20 f., 44, 54, 112 ff., 129, 153, 156, 166. 181 ff., 190, 195, 203, 227, 234, 259 ff. (Gedenktafel in Venedig) 272; 278 ff., 305, 308, 311, 314, 340, 351. Schmitz, Rich. Wagner (Anon. Bespr.) 358; 371, 377, 390 f., *62, 173, 524.*
—, letters to Minna (Ashton Ellis) 26; Breitkopf's edition 168a (37), 204d; monument at Venice 236c, 272, 276b, 305.
Waits, Dublin (Flood) 34.
Walbrook, St. Stephen's *233.*
Walde 130.
Walder 355.
Walker (Ernest) on Maurice Greene 300.
Wallace's Threshold of music 58, "Villon" 178.
Wallaschek, Richard 21, 261, *146, 231.*
Walsh *312.*
Walter, Fr. *135.*
—, George A. 21.
Walther, 132.
—, A. F. *474.*
—, Johann 191, 238 f.
—, Joh. Gottfr. *132, 137, 140, 320.*
Wanner 203.
Ward, John 3.
Ware, Ch. Pickard *203.*
Washington, Booker T. *200* f., *203.*
v. Wasielewski, W. 353.
Wasps of Aristophanes. Article by E. J. Dent 101.
Former Cambridge Greek plays with musical settings. This to music by Vaughan Williams. The impulse of Walter Headlam, scholar.
Wassmuth 362.
Watson on Thomas Mace 408.
Webb, Gilbert; see Fairy music, Opera librettos, Oratorio, Personality of performers, Tangents in music, Tempo.
Weber, Ernst 214.
—, J. C. 349.
v. Weber, C. Maria 21. Sämtl. Schriften; krit. Ausgabe von G. Kaiser (Ausf. Bespr. von Mennicke) 26. Erwiderung hierauf (von Kaiser) 99; 100, 106, 182, 191, 278, 281, 283 f., 287, 295. Kaiser, Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater 339, *378.*
—, Max Maria 26, 99.
Weckerlin 202, *395.*
Wedda, Wertheimer, Musik der Wedda *300.*
Weigl, Karl 332.
Weinhold, Carl *326, 364, 379.*
Weinmann 254.
Weinmann, Carl [Herausgeber] s. Jahrbuch, Kirchenmusikalisches.
Weinmann, Carl 147, 394.
—, Rudolf 335.
Weissenborn *314.*
Wellesley, Wesley and Ouseley 343.
Wellesz on the Baroque style 68a.
Wellesz, Egon, Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden 37. Ortsgruppenberichte Wien 233, 275, 308, 372. Giuseppe Bonno (1710—1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke *395.*
Wellesz, Egon 100, 233.
Wenk 203.
Werle, A. *342* (ff.)
—, L. 322.
Werner, Arno, Noch einige Bemerkungen zu Fasch *140.* (Gegen Engelke.)
—, Hildegarde, 98.
Werner, Th. W. 68.
von Werra, Ernst 352.

Wertheimer, Max, Musik der Wedda *300*. Untersuchungen von Phonogrammen.
Weselius *128* ff., *133* f.
Wesley, Samuel Sebastian, Article by Ch. Maclean 342.
The Wesley family; S. S. Wesley's birth; his life and character; his works; birth-centenary commemoration (Frederick Bridge).
Westenholz 27.
Westerby 35.
WESTMINSTER Abbey, history (Flete) 59; organ 345.
— Catholic Cathedral 383, 407.
Westphal, Rudolph 191, 197, *313* ff.
Wettig, C. 279.
Wetzel, Hermann, Beethoven's Mödlinger Tänze 103.
Wetzel, Hermann 117, 147.
Weweler 100.
White 3.
—, Geo. L. *203*.
Whittington chimes 291.
Wickersham, James *231*.
Wickremasimghe *302*.
Widmann, B. *482*.
—, Erasmus, Aufführung einer Schulmusik in Rothenburg a. Tbr. 392.
Widor, Ch. M. 276 b.
Widor, Ch. M. 107, 152.
Wiegandt, Hermann *316*.
Wieland 14, 173, 259, 339.
Van de **Wiele** 74.
Wilderness of S. S. Wesley 344.
Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth 335.
Willaert, Adrian. 43, 346.
Willems 74, 77 f.
Willer 72.
Williams, C. F. Abdy 156.
Willis, 156.
Willmann 359.
Willy 189.
Wilmet, J. F. 74.
Winter 116.
v. **Winterfeld**, Carl *255*, *295*.
Wirth, Josef Carl 308, 372.
Wirstlin, Leonhard 121.
Wissig, Otto s. Schnerich.
de **Wit**, Paul 72, 340.
de **Wit**, Paul, collection 68 b, 71.
Witch of Endor, Purcell's 109, 217, 275.
Witt (Widt), Christian Friedrich *136*.
Witte, P. Fr. *12*.
WITTENBERG, hymn-tunes 236 b, 254.
Wittgenstein, Princess 168 a (56), 351.
Wölfflin, Heinrich 39.
Wogan *214*.
Wolf, Polish pamphlet on 227, 236 b.
—, E. W. 174.
—, Hugo. Jachimecki, H. Wolf (Polnisch. Bespr. von Chybiński) 227, 307.
—, Joh. Wolfgang *128*, *130*, *133* f., *136*.
Wolf, Johannes, Aubry, Trouvères et Troubadours (Bespr.) 111. Aubry-Jeanroy, Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XIIe—XIIIe siècle) Bespr. 112. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (Bespr.) 120. Leineweber, Das Graduale Junta 1611 (Bespr.) 120/1. Ortsgruppenbericht Berlin 370.
Wolf, Johannes [Herausgeber] s. Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. 34.
Wolf, Johannes 20, 92, 164, 260, 353, 407, *30*, *294*, *299*.
Wolf, William (Ortsgruppenvortrag), »Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik, nebst Hypothesen über älteste Musiksysteme« (Referat darüber) 163.
Wolf, William 190.
Wolff, L. 20, 260.
Wolffheim, Werner 306.
Wolfrum, Philipp 20, 202, 223, 260, 407, *365*.
Wolfwieser, Joh. Ignatz *135*.
von **Wolkenstein**, Oswald 347.
Woman in music (Upton) 26.
Woodruff, Charles E. *231*.
Wooldridge on words in polyphonic music 300.
Wooldridge *4*.
Wotquenne, Alfred, Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi (crit. p. Closson) 123.
Wotquenne, Alfred 115, 341, *312*.
Wundt, Wilh. 42, 45, 142, 158, 180 ff.
Wurfschmidt, Willy 217.
v. **Wurzbach**, C. 118.
Wust [Herausgeber] s. Volkslieder aus der Rheinpfalz.
Wustmann, Gustav, Elias Ammerbach *137*. (Neues über A.'s Leben.)
—, Rudolf, Ortsgruppenberichte Dresden 68, 130, 232, 274. Zum Text der Zauberflöte *468*.
Wustmann, Rudolf 133 ff., 237 ff.
Wustmann, Rudolf, 54, 68, 133 ff., 222, **325**.
Wyndham on Aug. Manns 27.
Wyss *385* ff.
de Wyzewa, Th. Päsler, Zur Notiz (betr. »Une sonate oubliée de J. Haydn«) 203.
de **Wyzewa**, Th. 107, 153.

Xéneumont, Alexandre 75.

Yiogh, Frank *231*.
Yriarte *70*.

Zacconi, Lodovico *590* f.
Zachow, Friedrich Wilh. 227, 334 f.
Zadora, Michael 336.
Zaiowski s. Sayoffsky.
Zangius, Nicolaus 306.
Zarlino, Gioseffo 43, *32*.
Zarzuela, über sie *55* ff. (Pedrell).

Zeitschrift contents ending Sept. 1909, 100 b.
Zelle, Friedrich 306, *108.*
Zelter, Carl. Kuhlo, Geschichte d. Zelterschen Liedertafel von 1809—1909 (Bespr. v. Sachs) 119, 307, 338, 369.
Zeno, Apostolo *312.*
Ziegler 203.
Zieleński 357.
Zielinski 166.
Zingel 20, 260.
Zitelmann, Valerie 337.
Zither (Maclean) 36.
Zoder, R. *332* f.
Zuccalmaglio *362.*
Zumsteeg, R. 307, 338, 369.

Die in der »Kritischen Bücherschau« angezeigten Werke.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Abele, H., Erinnerungen an ... [Conrad Paumann] 393.
*Abert, H., Geschichte der Rob. Franz-Singakademie zu Halle a. S. 225.
Achenbach, F., Behandlung des Kirchenliedes auf geschichtlicher Grundlage. 4. Aufl. 297, 349.
Adam, F., Clans, Septs, and Regiments of the Scottish Highlands 393.
Adler, G., Jos. Haydn. Festrede 24.
—, Rich. Wagner, Conférences. In franz. Sprache von L. Laloy 93.
van Aerde, R. Cyprian de Rore, sa vie et ses œuvres 24.
Arnold, E. V. and R. S. Conway, Latin and Greek Pronunciation 25.
Atchley, C. G. C. F., The Ambrosian Liturgy 393.
Attenborough, F. G. (»Chrystabel«) Songs without music 393.
*Aubry, P., Trouvères et Troubadours 111.
*Aubry-Jeanroy, Le Chansonnier de l'Arsenal 112.
*Auerbach, F., Akustik 57.
Bach-Gesellschaft, Neue. Progammbuch zum 5. Deutschen Bachfest 355.
*Bach-Jahrbuch 1908 112.
*Bauer, M., Franz Schubert (93), 297.
—, Gedächtnisrede anläßl. des 100. Geburtstags von F. Mendelssohn-Bartholdy 93.
—, Gedächtnisrede anläßlich des 100. Geburtstages von R. Schumann 349.
Batka, R., Allg. Geschichte der Musik. Bd. 1 58.
Baux, E., Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique 24.
van Beethoven, L., Letters. Transl. by T. S. Shedlock 24.
van Beethoven's, L., Briefe. Hrsg. von A. Leitzmann 58.
— Briefe. In Auswahl von C. Sachs 93.
Beethoven's sämtliche Briefe II. 2. Aufl. (Kalischer-Frimmel) 227.
Beethoven's sämtliche Briefe. Hrsg. von E. Kastner 393.
Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. IV. Hrsg. von L. Stumpf 227. V. 265.
Bekker, P., J. Offenbach 93.
Bellaigue, C., Les époques de la musique 24.
Berlioz, H., Die moderne Instrumentationslehre. Deutsch v. Grünbaum 58.
—, Abendunterhaltungen im Orchester; übers. von E. Ellès 93.
Bithell, J., The Minnesingers. Translations 24.
Bitthorn, Geschichte der schwedischen Reitersignale in Delitzsch 349.
*Blaikley, D. J., Pitch of Army bands 393.
Blümml, E. K., Zwei Leipziger Liederhandschriften des 17. Jahrhunderts (Clodius und Unbekannt) 349.
Boehm, Th., Flutes and flute-playing 393.
Böser, F., Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals 192, 393.
*Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Einleitung von G. R. Kruse 58.
Brahms, J., Briefwechsel mit Levi, Fellinger, Gernsheim u. a. 93.
—, Joh., Briefwechsel VII (mit Levi, Gernsheim, Hecht und Fellinger) 265.
Braschowanoff, G., Rich. Wagner und die Antike 265.
*Brenet, Michel, Haydn 114.
Bridger, J. Ch., Composition Hints 393.
Bruchmann, K., 16 historische Konzerte des Bohn'schen Gesangvereins in Breslau 393.
*Buck, P. C., "The Organ" 93.
*Bühnen-Spielplan, Deutscher XIII 300.
Bumpus, T. F., Cathedrals and churches of Norway, Sweden and Denmark 58.
Burkert, O. s. Kothe-Forchhammer 119.
*Cahn-Speyer, R., Franz Seydelmann (Diss.) 349.
Caland, E., Das künstlerische Klavierspiel 394.

Chelsea, Historical Pageant (1908) Souvenir book 24.
Chop, M., Georg Frdr. Händel, Der Messias 394.
Chybiński, A., Über die Methoden der Ordnung von Volksmelodien 298.
—, Die Orgeltabulatur des Johannes von Lublin 298.
—, Die Mensuraltheorie in der polnischen musiktheor. Literatur 298.
*Clay, F., Origin of sense of beauty (24), 58.
Closson, E., s. Dautrepont 114.
Coerne, L. A., Evolution of modern orchestration 24.
Combarieu, J. Music, its laws and evolution 394.
Conus, G., Aufgabenbuch der Instrumentationslehre 394.
Conway, R. S., s. Arnold, E. V.
*Corder, F., Modern musical composition 24.
Croce, B., Aesthetic, as science of expression and general linguistic 394.
Cumberland, G., Imaginary interviews with great composers 394.
Daffner, H., Musikwissenschaft und Universität 350, 394.
Dautrepont, A., Les Noëls Wallons. Avec une étude musicale par E. Closson 114.
*Ditters v. Dittersdorf, C., Lebensbeschreibung. Neu hrsg. von E. Istel 114.
Dixon, H. Clayborne, The Abbeys of Great Britain 24.
*Ehrenhofer, W. E., Taschenbuch des Orgelbaurevisors 115.
Eichborn, H., Militarismus u. Musik 59.
Eitz, C., Deutsche Singfibel 159.
Ellès, E., s. Berlioz, Abendunterhaltungen 93.
Elson, Arthur, Modern Composers 394.
*Engl, J. E., Jos. Haydn's handschriftliches Tagebuch 265.
Esser, R., Grundregeln für den Musikunterricht in Versen 93.
d'Esterre Keeling, E., s. Music of the poets 25.
Evans, E., How to compose within the lyric form 24.
Finck, H. T., Grieg and his music 59. 394.
—, Success in music and how it is won 394.
Fischer, K., Gabriel Voigtländer (Diss.) 350.
Fisher, H., The pianist's Mentor 59.
*Fitzgerald, Percy Hetherington. Shakespearean representation, its laws and limits 59.
Flete, G., History of Westminster Abbey 59.
Flick, A. C., Rise of the mediaeval church 394.
Frank, P., Kleines Tonkünstlerlexikon. 11. Aufl. von Kipke 394.
*v. Frimmel, Th., Beethoven-Jahrbuch II. 115.
—, s. Beethoven's sämtl. Briefe 227.
Funtek, L., Bruckneriana 394.
Galloway, Wm. J., Musical England 394.
Gasquet, A., The greater Abbeys of England 59.
Genée, R., s. Mitteilungen 299.
Gilman, L., Aspects of modern opera 59.
Glabbatz, H., Der Organist einst und jetzt 157.
Glöckner, E., Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmann's (Diss.) 59.
Goehlinger, F. A., Geschichte des Klavichords (Diss.) 350.
Gottschalg, A. W., Fr. Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre 59, 350.
Graves, Ch. L., Musical monstrosities 59.
Grünbaum s. Berlioz 58.
Gruner, L., Beethovenhäuser 298.
Hadden, J. C., The operas of Wagner 60.
—, The Master Musicians 394.
Hammond and Sharp, Folksongs of Dorsetshire 60.
*Hansing, S., Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen 351.
Harder, K., Fantasia appassionata 60.
Hartland, E. S., The science of fairy-tales 394.
*v. Hase, H., Jos. Haydn und Breitkopf & Härtel 193.
Haxlitt, W. C., Faiths and Folklore 394.
Headlam, C., The story of Oxford 24.
Heeger, s. Volkslieder 360.
Hering, H., Der akademische Gottesdienst und der Kampf um die Schulkirche in Halle a. S. 93.
Hervey, A., Alfr. Bruneau 24.
Heuler, R., Hugo Riemann als Volksschulgesangpädagog 266.
—, Deutsches Schulsingbuch 266.
Hill (W. H., A. F. and A. E.), Ant. Stradivari 394.
*Hinton, J. W., Story of the Electric Organ 394.
Hirzel, B., Anton Goßwin 351.
Hübner, O., Liliencron der Dichter 227.
—, Rich. Strauß und das Musikdrama 227.
*Hüffer, E., Anton Felix Schindler, Der. Biograph Beethoven's (25), 118.
Hughes-Hughes, A., Catalogue of Manuscript Music in the British Museum. Vol. III. 93.
d'Indy, Vincent, César Franck 394.
Initia tractatuum musices coll. et disposuit C. Vivell 298.
Iselin, L. E., Der morgenländische Ursprung der Grallegende aus orientalischen Quellen erschlossen 60.

*Istel, E., s. Ditters v. Dittersdorf 114.
*Jachimecki, Z., Hugo Wolf 227.
—, Italienische Einflüsse in der polnischen Musik I. 298.
*Jahrbuch, Kirchenmusikalisches XXIII. (298), 352.
*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908. Hrsg. von R. Schwartz 118.
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1909. Hrsg. von R. Schwartz 266.
*Jahrbuch der Zeit- und Kunstgeschichte III. 394.
James, M. H., Hymns and their singers 25.
*Johner, P., Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati 60.
—, Intonationes et Toni Communes Missae conformes Editioni Vat. a SS. D. N. Pio Papae X voulgatae quod edidit P. Wagner 60.
v. Jolizza, W. K., Das Lied und seine Geschichte 227.
Jones, D. D., The technique of speech 395.
Joyce, P. W., Old Irish folkmusic 25.
Julian, T., Dictionary of hymnology 25.
—, P., Sacred carols, ancient and modern 395.
Jung-Janotta, H., Das Rich.-Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage, mit einem Geleitwort von G. Manz 25.
Kaestner, G., Untersuchungen über den Gefühlseindruck unanalysierter Zweiklänge. Diss. 25.
Kaiser, G., Beiträge zu einer Charakteristik C. M. v. Weber's als Musikschriftsteller 298.
—, Georg, s. C. M. v. Weber 26.
*Kalbeck, M., Joh. Brahms, the Herzogenberg correspondence 60.
— —, Joh. Brahms III_1 158.
Kalischer, A. Chr., s. Beethoven's sämtl. Briefe 227.
*Kapp, J., Fr. Liszt (93), 351.
Kestenberg, L., Fidelio. Oper von L. v. Beethoven (Einführung) 119.
Kinkeldey, O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. 395.
Kipke, C., s. Frank 394.
Kirchengesangvereinstag, der 22. deutsche evang. zu Dessau 119.
*Kitson, C. H., Studies in fugue 395.
Klein, H., Unmusical New York 395.
Klinenberger, L., Leo Slezak 266.
Klob, K. M., Kritische Gänge 119.
Klunger, C., J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern. (Diss.) 60.
Knetsch, B., Allg. Musiklehre 60.
v. Koczalski, R., Zum 100. Geburtstage F. Chopin's 227.
*Koenig, Rose, Three impressions of Bayreuth 25.
*Kohl, F. F., Die Tiroler Bauernhochzeit 60.
Kongreßbericht, Wiener 194.
*Kothe, B., Abriß der allg. Musikgeschichte. 8. Aufl. von R. Frhr. Prochazka 61.
*Kothe-Forchhammer, Führer durch die Orgelliteratur. Bearb. von O. Burkert 119.
Kraus, A., son. The one-keyboarded Clavicytherium 298.
Krause, E., Anleitung zum Studium der Musikgeschichte beim Unterricht. 2. Aufl. 395.
Krehbiehl, H. E., A Book of Operas 395.
Kretschmann, T., Tempi passati 298.
*Kretzschmar, H., Über Volkstümlichkeit in der Musik 194.
Kruse, G. R., s. Brachvogel 58.
*Kuhlo, H., Geschichte der Zelter'schen Liedertafel von 1809—1909 119.
Kuhlo, Johs., Posaunenfragen, beantwortet. 3. Aufl. 120.
Kwartin, B., Der moderne Gesangsunterricht (353) 395.
Lahee, H. C., The organ and its masters 395.
Laker, K., Vereinfachung der Notenschrift und der Einführung in die Musiklehre 353.
Laloy, L., s. Adler, R. Wagner 93.
La Mara, Musikalische Studienköpfe III. 7. Aufl. 158.
*Landormy, P., Histoire de la Musique (158), 298.
Langdon, St. Sumerian and Babylonian Psalms 25.
Latin and Greek Pronunciation. Ed. by E. V. Arnold and R. S. Conway 25.
*Leineweber, C. H., Das Graduale Junta 1611 120.
Leitzmann, A. s. Beethoven's Briefe 58.
Lichtenberger, H., Wagner 25.
Lineff, E., Chants des paysans de la grande Russie 194.
Locher, C., Explanation of organ-stops 395.
Lorenz, E. S., Practical Church Music 25.
Lucas, Alice. Talmudic legends and hymns 25.
Lucas, Cl., Story of Musical Form 395.
Lussy, Mathis, Musical Rhythm 395.
MacKinley, M. St., The singing-voice and its training 395.
*Macleane, D., Our Island Church 120.
*Macnamara, N. C., "Human Speech' 93.
Magnette, P., Contribution à l'histoire de la Symphonie postbeethovienne 25.
Mahnwort zur eifrigen Pflege des kirchl. Volksgesanges 395.
*Marxer, O., Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens 120.
Matthay, T., Relaxation studies 395.
Melitz, L., Führer durch die Operetten 227.

Miltoun, F., Chateaux of Navarre and Basque provinces 25.
Minshall, E., Fifty years reminiscences of a Free Church musician 395.
Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. von R. Genée 29. H. u. III. Folge, 7. Heft 299.
Monographien moderner Musiker. 3. Bd. 94.
Mosel, J. F., Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes 122.
Moser, A., Jos. Joachim. Neue Aufl. II. 353.
Mozart's Briefe. Hrsg. v. W. Weigel 158.
*Müller-Reuter, Th., Lexikon der deutschen Konzertliteratur 1. Lf. (62) 194, 195.
Muncker, F., R. Wagner. 2. Aufl. 25.
Music of the poets. Musician's birthday-book. Ed. by E. d'Esterre Keeling 25.
*Musical Antiquary 299.
Musical Association. Proceedings of the 35th session 395.
(*)Musikbuch aus Österreich VII. (1910) hrsg. v. G. Botstiber (266) 395.
*Nagel, W. Beethoven und seine Klaviersonaten 353.
*Nef, Alb., Das Lied in der deutschen Schweiz 354.
Newman, E., Rich. Strauss 25.
*Norlind, T. Latinska Skolsånger i Sverige ock Finland (62) 195.
*Opieński, H. Chopin (227) 355.
*Parry, Ch. H. H. Joh. Seb. Bach 266.
Pastor, W. Geburt der Musik 396.
*Pearce, C. W., Life and works of E. J. Hopkins 396.
*—, Notes on old London City churches 396.
*Perreau, X. La Pluralité des Modes 158.
Petrie, W. M. Fl., Arts and crafts of Ancient Egypt 396.
Piotrowski, A., Die Quintuplizität der Rhythmik in mittelalterl. Melodien (Diss.) 300.
*Polak, A. J., Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger (94) 356.
*Poliński, A., Geschichte der polnischen Musik im Umriß 356.
Prochazka, Rud., Freiherr s. Kothe 61.
Prüfer, A. Rich. Wagner' in Bayreuth 227.
Prümers, A., Ph. Fr. Silcher 300.
*Prunières, H., Lully 196.
Puttmann, M., Jos. Haydn als Vokalkomponist 94.
Rabich, E., Der evangel. Kirchenmusikstil 94.
René, C. A. s. Gottschalg 350.
Reinecke, C. »und manche liebe Schatten steigen auf«. 2. Aufl. 357.
Riemann, H., Anleitung zum Generalbaßspielen. 3. Aufl. 266.
—, Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre. 4. Aufl. 94.
—, Kompendium der Notenschriftkunde 300.
*—, Musik-Lexikon. 7. Aufl. 122.
—, Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. 25.
*v. Riesemann, O. Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges 122.
Ritter, F., Was der zukünftige Opernsänger wissen muß 25.
Robert, G., Le descriptif chez Bach. 159.
Rockstro, W. S., General history of music 25.
Rose, Elise W. Cathedrals of mid-France. 25.
*Roth, H., Max Reger's sinfonischer Prolog zu einer Tragödie. Einführung 25.
Rotter, C. Der Schnadahüpfel-Rhythmus. (Diss.) 159.
Rychnowski, E., Rob. Schumann 300.
Saavedra, D., Musikalische Kultur 62.
Sachs, C., Musik u. Oper am kurbrandenburgischen Hofe 300.
— s. Beethoven's Briefe 93.
Saint-Saëns, C. Portraits et Souvenirs 25.
Sannemann, Friedrich. (Schulgesangsfrage) 62.
*Santley, Ch., Reminiscences of my life 227.
Schaumberger, H., Bergheimer Musikantengeschichten 266.
Schedlbauer, V., Predigtentwürfe über die Wechselgesänge 266.
Scheier, M., Die Bedeutung des Röntgenverfahrens für die Physiologie der Sprache und Stimme 94.
Schering, A. s. Bachjahrbuch 1908. 112.
*Schiedermair, L., Beiträge z. Geschichte d. Oper II.: S. Mayr (I.) II (197) 357.
Schmidt, K., Wilh. Hill. 396.
Schmitz, E., Beiträge z. Geschichte der italienischen Kammerkantate im 17. Jahrhundert (Habilitationsschrift) 62.
*Die Schulgesangsfrage auf dem IV. Musikpädagogischen Kongreß Berlin 62.
Schumann, A., Der junge Schumann 300.
Schumann-Gedenkfeier (München Ausstellung 1910) 349.
Sharp, C. J., Folk songs from Somerset, 5th series. 25.
Sharp, R. Farquharson. History of the English stage 25.
Shedlock, J. S. s. Beethoven, Letters 24.
*Skjerne, G., Plutark's Dialog om Musiken 197.
Smith, G. H., History of Hull organs and organists 396.

Sonneck, O. G., Report of "The Star-Spangled Banner", "Hail Columbia", "Amerika", "Jankee Doodle" 159.
*Spark, W., Musical Memories (25) 396.
*Speidel, L., Wiener Frauen und anderes Wienerische. 396.
Squire, Wm. Barclay, Catalogue of printed music in the Library of the Royal College of Music. London. 25.
Stadttheater, Das Wolfenbüttler. Festschrift 94.
*Stanley, A. A., The International Music Congress of Vienna 228.
v. Stein's, Heinr., Briefwechsel mit Hans v. Wolzogen 396.
Steinitzer, M., Straußiana 166.
Stempel, Fr., Die soziale Lage der Orchestermusiker; Über das Lehrlingswesen; Militärkonkurrenz. 62.
Stubenvoll, F. B. s. Taylor 300.
Stumpf, C., Philosophische Reden und Vorträge 228.
Stumpf, C. s. Beiträge 227, 265.
Sulzer, J., Ernstes und Heiteres aus den Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers 358.
Sweet, H., The Sounds of English, and introduction to phonetics 26.
Taschenbuch, Wiener musikalisches 1910. 197.
Thayer, A. W., L. v. Beethoven's Leben. II. 2. Aufl. (Deiters-Riemann) 266.
*Thayer, A. W., L. v. Beethoven's Leben IV. u. V. (Deiters-Riemann) 123.
Taylor, D. C., The psychology of singing 26.
—, Reform der Stimmbildung. A. d. Engl. v. B. Stubenvoll 300.
*Thomas-San-Galli, W. A., Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, Amalie Sebald. 358.
*Tiersot, J., Gluck 266.
Tonkünstler-Kalender, Illustrierter, 1910, 1911. 62.
*Trenholme, E. C., The story of Iona 62.
Trümpelmann, M., J. S. Bach u. seine Bedeutung f. d. Choralkomposition unserer Zeit 94.
Uhlig, K. S., Rich. Wagner's »Ring des Niebelungen« in seiner esoterischen Bedeutung 228.
Ulrich, B., Die Grundsätze der Stimmbildung 1474—1640 396.
Untersteiner, A., Storia della musica. 3. ed. 197.
Upton, G. P., Woman in music 26.
Urban, O., Der herzogl. Singechor und die Kurrende zu Dessau 1602—1809—1909. Festschrift 94.
Vivell, C. s. Initia 298.
*Voigt, A., Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen 359.
Volbach, F., Die Deutsche Musik im 19. Jahrhundert 26.
*Volkslieder aus der Rheinpfalz, hrsg. von Heeger u. Wust I 360.
Wagnalls, Mabel. Stars of the opera 26.
Wagner, P. s. Johner, Intonationes 60.
*—, Richard, Letters to Minna his first wife, transl. by Wm. Ashton Ellis 26.
—, Richard, an seine Freunde und berühmte Zeitgenossen. Briefe 94.
—, Richard. Judaism in music 396.
*von Weber, C. M., Sämtliche Schriften. Krit. Ausg. v. G. Kaiser 26.
Weigel, M. s. Mozarts Briefe 158.
Weinmann, K., History of church music 396.
—, s. Jahrbuch, Kirchenmusikalisches 298, 352.
White, E. G., Science and singing 396.
Widmann, J. V., Joh. Brahms in Erinnerungen 266.
de Wit, P., Geigenzettel alter Meister 396.
v. Wolzogen, H., Rich. Wagner und die Tierwelt 266.
*Wotquenne, A., Etude bibliographique sur le compositeur napolitain L. Rossi 123.
Wust s. Volkslieder 360.
Wustmann, Rud., Musikgeschichte Leipzigs 27.
Wyndham, H. Saxe, Aug. Manns and the Saturday Concerts 27.
Zengerle, W., Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen 159.
Zimmermann, L. Rich., Wagner in Luzern 266.
Zukowski, O. M., Chopin in der polnischen Dichtung 300.

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

*Bach, J. S., Magnificat, bearb. v. Straube 363.
—, W. Fr. s. Collegium musicum 63.
*Bach-Gesellschaft, Neue. Ausgewählte Arien f. Tenor von J. S. Bach. Bearb. v. E. Mandyczewski 398.

*Böhm, G., Kantate »Mein Freund ist mein«, hrsg. v. R. Buchmayer 397.
Cantiones, Piae. Ancient Swedish church and school songs 397.
Chilesotti, O., Biblioteca di rarità musicali. Partite di G. Frescobaldi 63
Collegium musicum. Hrsg. v. H. Riemann. Nr. 45—47 (W. Fr. Bach, Sacchini, Gossec) 63.
*Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX$_2$: Leop. Mozart, Ausgewählte Werke. Hrsg. v. M. Seiffert (63) 361.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII: Fux, Costanza e fortezza. Bearb. v. E. Wellesz 361.
Denkmäler Deutscher Tonkunst XXXV, XXXVI: Sperontes, Singende Muse an der Pleiße. Hrsg. v. E. Buhle 63.
*Fasch, J. F., Orchestersuiten, hrsg. v. Riemann 364.
Frescobaldi, G., Partite s. Chilesotti 63.
Fux, J. J. Costanza e fortezza 361.
Gluck, Ch. W. v., Kantate »I lamenti d'amore«, hrsg. von J. Liebeskind 398.
Gossec, F. s. Collegium musicum 63.
*Hast, M., Traditional and original compositions of Synagogue Music 396.
*Haydn, Jos., Sinfonie G-dur Nr. 8 (Le midi) und D-dur Nr. 31 (mit dem Hornsignal); Violinkonzerte C- und G-dur 363.
*Hymns ancient and modern 396.
Joyce, P. W., Old Irish folk-music and songs 397.
MacFarlane, M., Bardic melody 397.
*Monteverdi, Cl., 12 fünfst. Madrigalen f. d. Vortrag bearb. v. G. Leichtentritt (63) 397.
*—, Orfeo, bearb. v. Orefice 362.
*Mozart, Leop., Ausgewählte Werke 361.
*—, W. A., Sinfonie (Köch. V Anhang IV) 364.
*Pergolesi, G. B., Stabat mater, bearb. von Schreck 363.
*Ritter, Chr., Kantate »O amantissime Jesu« hrsg. v. R. Buchmayer 397.
Sacchini s. Collegium musicum 63.
Sperontes, Singende Muse 63.

Referenten der »Kritischen Bücherschau« der Zeitschrift.

Abert, Hermann (Cahn-Speyer) 349.
Anonym (Brachvogel) 58. (Johner) 60. (Riemann) 122. (Tiersot) 266. (Jahrbuch d. Zeit- u. Kunstgeschichte) 394.
Bernoulli, Eduard (Nef) 354.
Chybiński, Adolf (Jachimecki) 227. (Opieński) 355. (Polinski) 356.
Closson, Ernest (Wotquenne) 123.
v. Frimmel, Theodor (Hüffer) 118. (Thayer-Deiters-Riemann) 123. (Thomas-San-Galli) 358.
Heuß, Alfred (Bachjahrbuch 1908) 112. (Abert) 225. (Dittersdorf-Istel) 114. (Abert, Singakademie v. Halle) 225.
v. Hornbostel, E. M. (Perreau) 158.
Karlyle, C. (Kwartin) 395.
Kinkeldey, Otto (Schiedermair) 357.
de la Laurencie, Lionel (Prunières) 196. (Landormy) 298.
Maclean, Charles. (Clay) 58. (Fitzgerald) 59. (Kalbeck) 60. (Trenholme) 62. (Buck, Macnamara) 93. (Santley) 227. (Stanley) 228. (Musical Antiquary) 299. (Blaikley) 393. (Hinton) 394. (Kitson) 395. (Pearce, Spark) 396.
Mandyczewski, Eusebius (Brenet) 114.
Mennicke, Carl (Weber-Kaiser) 26.
Riemann, Hugo (Frimmel, Beethovenjahrbuch II) 115.
Riemann, Ludwig (Auerbach) 57. (Hansing) 351. (Polak) 356. (Voigt) 359.
Rotter, Curt (Kohl) 60. (Volkslieder aus der Rheinpfalz) 360.
Sachs, Curt (Kuhlo) 119.
Scheibler, Ludwig (v. Hase) 193. (Müller-Reuter) 194. (Engl) 265. (Bauer) 297. (Nagel) 353.
Schering, Arnold (Kothe-Prochazka) 61. (Peters-Jahrbuch 1908) 118.
Schiedermair, Ludwig (Kapp) 351.
Schweitzer, Albert (Ehrenhofer) 115. (Kothe-Forchhammer-Burkert) 119.
Thuren, Hjalmar (Norlind) 195. (Skjerne) 197.
Wagner, Peter (v. Riesemann) 122. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch) 352.
Wolf, Johannes (Aubry) 111. (Aubry-Jeanroy) 112. (Marxer) 120. (Leineweber) 121.

Referenten der „Besprechung von Musikalien" der Zeitschrift.

Heuß, Alfr. (Verschiedene Musikalien) 362, 397.
Liebeskind, Josef (Mozart) 361.
Maclean, Charles (Hast, Hymns) 396.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft.

Basel: Münsterorganist *Ad. Hamm*, Bachleitan 18, Vorsitzender. — Professor Dr. *Karl Nef*, Schriftführer. — *Max Boller*, Kassierer. — Oberbibliothekar Dr. *C. Chr. Bernoulli* und Professor Dr. *A. Berthôlet*.

Berlin: Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Schlachtensee, Villa Klara, Ehrenvorsitzender. — Professor Dr. *Johannes Wolf*, Friedenau, Ilsstraße 9 I, 1. Vorsitzender. — Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, W. 50, Augsburgerstraße 45, 2. Vorsitzender. — Kgl. Bibliothekar Dr. *Hermann Springer*, Schöneberg, Tempelhoferstraße 22, 1. Schriftführer. — Professor Dr. *Max Seiffert*, W., Göbenstraße 28, 2. Schriftführer. — Direktor Professor Dr. *Friedrich Zelle*, Kassenwart. — Bibliothekar *Max Schneider*, W. 35, Schöneberger Ufer 31 III, Musikwart. — Geh. Regierungsrat Prof. Dr. *M. Friedländer*, Direktor Prof. Dr. *Albert Kopfermann*, Dr. *H. Leichtentritt*, Dr. *W. Wolffheim*, Beisitzer.

Dresden: Geh. Regierungsrat Dr. *Ermisch*, Direktor der Kgl. Bibliothek, 1. Vorsitzender. — Professor *Eduard Bachmayer*, Dresden-A., Werderstraße 26 I, 2. Vorsitzender. — Dr. *Rudolf Wustmann*, Dresden-Bühlau, König-Albert-Allee 11 I, 1. Schriftführer. — Bibliotheksassistent Arno Reichert, 2. Schriftführer. — Buchhändler *Richard Bertling*, Viktoriastraße 6, Kassenwart. — Kgl. Musikdirektor und Kantor der Kreuzkirche *Otto Richter* und Kantor und Organist *Johannes Kötzschke*, Beisitzer.

Dublin: President: *S. Myerscough*. — Secretary, Rev. *H. Bewerunge*, St. Patrick's College, Maynooth.

Edinburgh: President: Professor *Fr. Niecks*. — Secretary: Mrs. *Kennedy Fraser*, 95 George Street, Edinburgh.

Frankfurt a. M.: *Theodor Gerold*, Fürstenbergerstraße 216, Vorsitzender. — *Albert Dessoff*, Schriftführer. — *Moritz Sondheim*, Kassierer.

Helsingfors: In Neubildung begriffen.

Kopenhagen: Professor Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, Vorsitzender. — Dr. *Wilhelm Behrend*, W. Amicisø 2, Schriftführer. — Operarepetitor *S. Levysohn*, Kassierer.

Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schwägrichenstraße 6, Vorsitzender. — Dr. *Arnold Scherings*, Kronprinzenstraße 17, stellvertretender Vorsitzender. — *Gustav Borchers*, Oberlehrer und Kantor, Hohe Straße 49, 1. Schriftführer. — Cand. phil. *Walt. Müller*, Zeitzerstraße 15, 2. Schriftführer. — Musikalienhändler *Richard Linnemann*, Dörrienstraße 13, Kassierer.

London: Musical Association (Kartellverein), President: Dr. *W. H. Cummings*, Sydcote, West Dulwich. — Secretary: *T. Percy Baker*, 12 Longley Road, Tooting-Graveney.

Malmö: Fabrikant *C. Claudius*, Vorsitzender. — Domorganist *Preben Nodermann*, Schatzmeister.

München: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, Prinzregentenstraße 48, Vorsitzender. — Professor Dr. *Theodor Kroyer*, Klenzestraße 51, Schriftführer.

Paris: Président: *Ch. Malherbe*, 34, rue Pigalle. — Vice-Président, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Verneuil. — Secrétaire, *J.-G. Prod'homme*, 11, Avenue des Tilleuls, (XVIII ème). — Trésorier, *G. Maley*, 26, rue Gay-Lussac. — Archiviste Bibliothécaire, *L. de La Laurencie*, 20 Avenue Rapp. — Membres, *P. Aubry*, 74, Avenue de Wagram & *A. Boschot*, rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.

Warschau: *Heinrich von Opienski*, Nowy-Swiat 41, 1. Vorsitzender. — *Adolf von Guzewski*, Schriftführer und Schatzmeister. — Prof. *M. Surzynski*, Bibliothekar, sämtlich in Warschau. — Propst Dr. *J. Surzynski* in Kosten (bei Posen), Präsident honoris causa, außerdem die Herren: Direktor *B. Domaniewski*, *L. Zalorowski*, Prof. *Roman Statkowski*, *W. P. Kozlowski*, Dr. *S. Ketrzynski*, *J. Rosenzweig* und Prof. *Szopski*, Prof. *Heinrich Melcer*, sämtlich in Warschau.

Wien: Dr. *Erwin Luntz*, VI/2, Gumpendorferstraße 74, Vorsitzender. — Dr. *Robert Haas*, Schriftführer. — Dr. *Adolf Koczirz*, XVIII, Schumanngasse 48, Kassierer.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig.**

AMBROS, A. W.

Geschichte der Musik

in fünf Bänden liegt **wieder vollständig** vor!

Soeben erschien

der vierte Band in dritter verbesserter Auflage

durchgesehen und erweitert von

Hugo Leichtentritt.

913 Seiten mit ausführlichem Inhaltsverzeichnis.

Broschiert netto M. 15.— · Gebunden netto M. 17.—

Derselbe behandelt in ausführlicher Darstellung die italienische Musik von etwa 1550 bis 1650 unter eingehender Berücksichtigung der neuesten Forschungen auf diesem Gebiete.

Früher erschien:

Band I. **Die Musik des griechischen Altertums und des Orients.** Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage von B. v. Sokolovsky. Broschiert netto M. 12.—, gebunden netto M. 14.—.

Band II. **Die Anfänge der europäisch-abendländischen Musik. Die Entwicklung des geregelten mehrstimmigen Gesanges.** Dritte verbesserte u. mit Nachträgen versehene Aufl. v. Heinrich Reimann. Broschiert netto M. 12.—, gebunden netto M. 14.—.

Band III. **Fünfzehntes und sechzehntes Jahrhundert.** Dritte verbesserte und mit Nachträgen versehene Auflage von Otto Kade. Broschiert netto M. 12.—, gebunden netto M. 14.—.

Band V. **Beispielsammlung zum dritten Bande.** Zweite durchgesehene, nach den neuesten Forschungen ergänzte und berichtigte Auflage von Otto Kade.
Broschiert netto M. 15.—, gebunden netto M. 17.—.

Ferner bringe ich in empfehlende Erinnerung:

Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschluß an die Musikgeschichte von A. W. Ambros von **Wilhelm Langhans.**

Vollständig in zwei starken Bänden.

Broschiert je netto M. 10.— Gebunden je netto M. 12.—

In Hefte liegen Prospekte der Firmen Artaria & Co. in Wien und reitkopf & Härtel pzig, sowie der Firma C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig bei. — Außerdem ist ein neues Mitgliederverzeichnis der Internationalen Musikgesellschaft beigefügt.

Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft.

Basel: Münsterorganist *Ad. Hamm*, Bachletten 18, Vorsitzender. — Professor Dr. *Karl Nef*, Schriftführer. — *Max Boller*, Kassierer. — Oberbibliothekar Dr. *C. Chr. Bernoulli* und Professor Dr. *A. Bernoulli*.

Berlin: Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Schlachtensee, Villa Klara, Ehrenvorsitzender. — Professor Dr. *Johannes Wolf*, Friedenau, Illstraße 9 I, 1. Vorsitzender. — Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, W. 50, Augsburgerstraße 45, 2. Vorsitzender. — Kgl. Bibliothekar Dr. *Hermann Springer*, Schöneberg, Tempelhoferstraße 22, 1. Schriftführer. — Professor Dr. *Max Seiffert*, W., Göbenstraße 28, 2. Schriftführer. — Direktor Professor Dr. *Friedrich Zelle*, Kassenwart. — Bibliothekar *Max Schneider*, W. 35, Schöneberger Ufer 31 III, Musikwart. — Geh. Regierungsrat Prof. Dr. *M. Friedländer*, Direktor Prof. Dr. *Albert Kopfermann*, Dr. *H. Leichtentritt*, Dr. *W. Wolffheim*, Beisitzer.

Dresden: Geh. Regierungsrat Dr. *Ermisch*, Direktor der Kgl. Bibliothek, 1. Vorsitzender. — Professor *Richard Buchmayer*, Dresden-A., Werderstraße 26 I, 2. Vorsitzender. — Dr *Rudolf Wustmann*, Dresden-Bühlau, König-Albert-Allee 11 I, 1. Schriftführer. — Bibliotheksassistent Arno Reichert, 2. Schriftführer. — Buchhändler *Richard Bertling*, Viktoriastraße 6, Kassenwart. — Kgl. Musikdirektor und Kantor der Kreuzkirche *Otto Richter* und Kantor und Organist *Johannes Kötzschke*, Beisitzer.

Dublin: President: *S. Myerscough*. — Secretary, Rev. *H. Bewerunge*, St. Patrick's College, Maynooth.

Edinburgh: President: Professor *Fr. Niecks*. — Secretary: Mrs. *Kennedy Fraser*, 95 A., George Street, Edinburgh.

Frankfurt a. M.: *Theodor Gerold*, Fürstenbergerstraße 216, Vorsitzender. — *Albert Dessoff*, Schriftführer. — *Moriz Sondheim*, Kassierer.

Helsingfors: In Neubildung begriffen.

Kopenhagen: Professor Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, Vorsitzender. — Dr. *William Behrend*, W., Amiciso 2, Schriftführer. — Operarepetitor *S. Levysohn*, Kassierer.

Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schwägrichenstraße 6, Vorsitzender. — Dr. *Arnold Schering*, Kronprinzenstraße 17, stellvertretender Vorsitzender. — *Gustav Borchers*, Oberlehrer und Kantor, Hohe Straße 49, 1. Schriftführer. — Cand. phil. *Walt. Müller*, Zeitzerstraße 15, 2. Schriftführer. — Musikalienhändler *Richard Linnemann*, Dörrienstraße 13, Kassierer.

London: Musical Association (Kartellverein), President: Dr. *W. H. Cummings*, Sydcote, West Dulwich. — Secretary: *T. Percy Baker*, 12 Longley Road, Tooting-Graveney.

Malmö: Fabriksant *C. Claudius*, Vorsitzender. — Domorganist *Preben Nodermann*, Schatzmeister.

München: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, Prinzregentenstraße 48, Vorsitzender. — Professor Dr. *Theodor Kroyer*, Klenzestraße 51, Schriftführer.

Paris: Président, *Ch. Malherbe*, 34, rue Pigalle. — Vice-Président, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Vaneau. — Sécrétaire, *J.-G. Prod'homme*, 11, Avenue des Tilleuls, (XVIII ème). — Trésorier, *L. Laloy*, 26, rue Gay-Lussac. — Archiviste Bibliothécaire, *L. de La Laurencie*, 20 Avenue Rapp. — Membres, *P. Aubry*, 74, Avenue de Wagram & *A. Boschot*, rue du Parc, à Fontenay-sous-Bois.

Warschau: *Heinrich von Opienski*, Nowy-Swiat 41, 1. Vorsitzender. — *Adolf von Guzewski*, Schriftführer und Schatzmeister. — Prof. *M. Surzynski*, Bibliothekar, sämtlich in Warschau. — Propst Dr. *J. Surzynski* in Kosten (bei Posen), Präsident honoris causa; außerdem die Herren: Direktor *B. Domaniewski*, *L. Zahorowski*, Prof. *Roman Stalkowski*, *W. R. Kozlowski*, Dr. *S. Kerrzynski*, *J. Rosenzweig* und Prof. *Szopski*, Prof. *Heinrich Melcer*, sämtlich in Warschau.

Wien: Dr. *Erwin Luntz*, VI/2, Gumpendorferstraße 74, Vorsitzender. — Dr. *Robert Haas*, Schriftführer. — Dr. *Adolf Koczirz*, XVIII, Schumanngasse 48, Kassierer.